

inteze

8
P63

ALEXANDRU PHILIPPIDE

• puncte cardinale europene

orizont romantic

1973



ALEXANDRU
PHILIPPIDE

• puncte
cardinale
europene

orizont romantic

„Romanticul e omul care, după fiecare călătorie în lumea exterioară, după orice atingere cu viața celorlalți, simte bucuria unei întoarceri acasă, atunci cînd se întîlnește cu el însuși. Lumea exterioară, pe care el o observă cu multă pătrundere, capătă o însemnătate mai mare atunci cînd se răsfrînge în lumea lui dinăuntru și cînd, amestecîndu-se cu aceasta, își sporește înțelesul. Ideea lui despre lume i se pare cel puțin tot atît de importantă ca lumea însăși. Esența lumii exterioare îl interesează mai cu seamă în măsura în care îl ajută să adîncească și să explice esența propriei sale ființe, și el mai ales pentru adîncirea și pentru cunoașterea acestei ființe gîndește, visează, scrie, creează poezie și artă."

8
P63

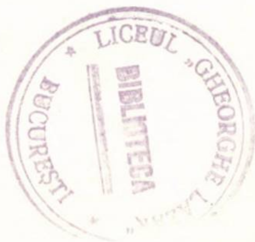
AL. PHILIPPIDE

• puncte cardinale europene

orizont romantic

55568





EDITURA EMINESCU

DESCHIDERE CU SHAKESPEARE

Către sfîrșitul veacului al șaisprezecelea literatura engleză numără două sute de ani de dezvoltare fecundă, dacă socotim aceste două veacuri numai de pe la 1380 cînd Chaucer scrie *The Canterbury Tales — Povestirile din Canterbury.*

Aceste povestiri în versuri ale lui Chaucer constituie primul monument literar important, ca valoare artistică, din literatura engleză. Fără îndoială că înainte de Chaucer, precum și pe vremea lui, au fost poeți pe care istoria literară îi amintește și care îndeplinesc și ei roluri modeste în dezvoltarea literaturii din țara lor. Chaucer însă înfățișează prima culme într-adevăr înaltă a literaturii engleze. Realism și poezie caracterizează aceste povestiri din Canterbury. Cîțiva oameni din felurite pături ale societății au poposit într-o seară la un han în drum spre mînăstirea de la Canterbury, unde se duc în pelerinaj la moaștele Sfîntului Thomas Becket. Ca să-și treacă vremea, fiecare povestește cîte-o întîmplare, așa cum făcuseră povestitorii *Decameronului* și cum au mai făcut de atunci încoace și alții, de exemplu oaspeții de acum un veac de la *Hanu-Ancuții.* Să notăm deocamdată această îmbinare de realism și de poezie, care va fi dominantă în literatura engleză din vremea lui Shakespeare și dominantă de asemenea în opera lui Shakespeare însuși.

Între 1400, data morții lui Chaucer, și mijlocul secolului al șaisprezecelea, așadar după 1550, nu mai întîlnim

piscuri înalte în literatura engleză. În schimb, în această perioadă cultura engleză se dezvoltă, se îmbogăţeşte şi se adînceşte prin înflorirea studiilor greco-latine în universităţile de la Oxford şi de la Cambridge, înfiinţate cu două secole mai înainte. Epoca aceasta de pregătire a Renaşterii s-a caracterizat în Anglia printr-o activitate ştiinţifică mai mult decît printr-o activitate literară. Una din operele capitale ale acestei epoci este *Utopia* lui Thomas Morus, descriere a unui stat cu organizaţie egalitară, întemeiat pe toleranţă şi pe dreptate socială şi pe încrederea într-o bunătate primordială a omului în stare de natură. Acest stat se dezvoltă pe o insulă necunoscută pînă atunci şi de curînd descoperită. Această ficţiune este cu totul în spiritul epocii. Veacul al şaisprezecelea este veacul marilor descoperiri şi explorări geografice, veacul marilor călătorii de ani de zile, pline de peripeţii şi de întîmplări extraordinare, pe mări îndepărtate şi prin ţinuturi minunate, pe care călătorii le înfăţişează în trăsături de multe ori fantastice. Ecoul acestor călătorii îl vom găsi şi în Shakespeare, mai tîrziu. Thomas Morus şi-a scris *Utopia* în latineşte şi a publicat-o în 1516 ; lucrarea a fost tradusă în engleză la 1551, adică chiar în pragul perioadei asupra căreia ne fixăm acum atenţia. Perioada aceasta din literatura engleză a fost numită elizabethană deoarece, în cea mai mare parte a ei, se întinde de-a lungul celor patruzeci şi patru de ani de domnie a reginei Elizabetha, între 1558 şi 1603.

În epoca aceasta, şi chiar mai devreme, de pe la începutul veacului, se traduc în engleză opere ale marilor scriitori latini şi greci. Unele din aceste traduceri au ajuns populare şi generaţii de scriitori s-au hrănit cu ele cîteva secole după aceea. Aşa a fost în primul rînd traducerea *Vieţilor paralele* ale lui Plutarh, făcută de North după traducerea franceză a lui Amyot, şi publicată în 1579. Această traducere este foarte importantă în istoria literaturii engleze, prin valoarea ei literară, care o aşează pe aceeaşi treaptă cu cele mai bune lucrări originale ale epocii şi, mai ales, prin faptul că din ea şi-au cules subiecte poeţii elizabethani, în primul rînd

Shakespeare. Dacă n-ar fi existat Plutarh, tradus de North, poate că Shakespeare n-ar fi scris tragediile lui romane, *Coriolan, Iulius Caesar, Antoniu și Cleopatra*. Se traduc, de asemenea, povestirile unor nuveliști italieni din secolul al șaisprezecelea, în primul rînd Bandello, bogată mină de subiecte pentru dramaturgii elizabethani, cu Shakespeare în frunte. Tot în această vreme, poezia lirică engleză asimilează influențe italiene, influența lui Petrarca, îndeosebi, și apoi aceea a lui Sannazaro, cu celebrul său roman pastoral *Arcadia*.

Pentru a împlini în linii generale aspectul literar al epocii elizabethane și înainte de a trece la literatura dramatică și la Shakespeare, trebuie să pomenim de doi scriitori, unul poet și celălalt prozator. Cel dintîi este Edmond Spenser, cu a lui ***Regină a Zînelor*** **(1590—1596)**, poem alegoric, didactic în intenție, dar poetic de multe ori în ciuda alegoriei și în ciuda intenției didactice. Spenser a inventat o strofă de nouă versuri, care în literatura engleză avea să fie cultivată cu strălucire de poeții din epoca romantismului ; *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron și *Vrăjitoarea din Atlas* de Shelley sînt scrise în stanțe spenseriene.

Al doilea scriitor care ne interesează aici este John Lyly. Importanța lui este mare din pricina influenței pe care stilul său a exercitat-o asupra întregii literaturi a epocii elizabethane, îndeosebi asupra prozei și asupra teatrului. John Lyly a publicat în 1579—1580 un roman intitulat *Euphues sau Anatomia spiritului*. Nu e un roman în sensul pe care îl dăm azi romanului. Aventurile tînărului Euphues, întîmplări sarbede, sînt numai un cadru pentru considerațiile asupra vieții și asupra lumii pe care le face autorul într-un stil cu totul deosebit, atît de deosebit, încît a îmbogățit limba engleză cu un cuvînt nou : euphuism. Ce este euphuismul ? Este un stil împodobit și întortocheat, plin de antiteze și aliterații, cu jocuri de cuvinte și imagini subtile. Cu asemenea stil, desigur, chiar și un fond banal ajunge să fie armonios și plăcut. Astăzi un asemenea stil ni se pare plicticos, mai ales înghițit în mare cantitate. Pe vremea aceea însă

a avut un succes colosal. Doamnele de la curtea reginei Elizabetha știau pe de rost pasagii întregi din cartea lui John Lyly și vorbeau euphuistic. Euphuismul a fost timp de cîteva decenii o modă, atît în vorbire cît și în scris. În comedia *Chinuri de dragoste zadarnice* Shakespeare pune cîteva personagii să vorbească euphuistic, desigur cu o intenție de caricatură ; totuși după cum vom vedea, stilul euphuistic a avut asupra lui oarecare influență.

Euphuismul, dealtfel, n-a fost un fenomen specific literaturii engleze. Puțin mai tîrziu Góngora în Spania și Marini în Italia vor da la iveală și ei un stil afectat, sucit și obscur ; în Franța prețioșii și prețioasele de care își bate joc Molière, în Germania dramaturgii și scriitorii barocului sînt mînați și ei de nevoia înnoirii și a rafinării expresiei artistice. Fenomenul afectării și al rafinamentului formei s-a repetat de multe ori în istoria literaturii, de la scriitorii greci din epoca alexandrină și pînă mai ieri, și nu este nici un motiv să credem că nu s-ar mai putea repeta ; corespunde unei nevoi de înnoire și deci nu trebuie disprețuit decît atunci cînd meșteșugul înnoirii se exercită în gol, fără substanță, ca o moară care macină vînt.

În istoria literaturilor, teatrul este genul care de obicei se dezvoltă mai tîrziu, sau, mai exact, ajunge la maturitate după celelalte genuri literare. Excepție face doar literatura latină, dar excepția se explică prin faptul că literatura latină s-a dezvoltat multă vreme sub influența literaturii grecești și romanii au ales la început, din tezaurul literaturii grecești, genul cel mai accesibil gustului popular și firii lor, înclinată spre acțiune mai mult decît spre meditație, spre cunoașterea practică și nu spre poezie ; au ales teatrul și în primul rînd comedia, de aceea în istoria literaturii latine Plaut apare înaintea, cu mult înaintea lui Catul și a lui Horațiu. În celelalte literaturi, însă, și mai ales în literaturile moderne, genul dramatic se dezvoltă după ce celelalte genuri au dat opere esențiale. Așa și cu teatrul în literatura engleză. În Evul Mediu, și chiar pînă pe la începutul secolului al șaisprezecelea, teatrul englez, ca și teatrul de pe Continent, s-a

mărginit la piese cu subiecte religioase luate din scriptură, și care erau jucate de obicei pe piețele din fața bisericilor.

Odată cu Renașterea încep, pe la mijlocul secolului al șaisprezecelea, să apară primele piese profane. Așa este, între altele, piesa lui Udall, *Ralph Royster Doyster*, în care eroul e un soldat fanfaron, un fricos care face pe viteazul, imitat după *Milles gloriosus* al lui Plaut. Dealtfel, aproape toate piesele de teatru care se ivesc la începutul epocii elizabethane sînt imitații, comediile după Plaut și tragediile după Seneca, toate fără valoare artistică, fără personalitate.

Pe la 1580, literatura dramatică engleză ajunge dintr-o dată la maturitate. Apariția lui Shakespeare este precedată de aceea a doi dramaturgi, Thomas Kyd și Christopher Marlowe, cel dintîi cu piesa intitulată *Tragedia spaniolă*, cel de al doilea cu *Faust*, *Tamerlan*, *Evreul din Malta* și *Eduard al doilea*. Marlowe, mort la treizeci de ani, n-a trăit destul ca să poată da roadele unui talent puternic și original, dar ceea ce a dat este totuși destul ca să ne încredințăm că avea din belșug calitățile esențiale ale genului, și anume: meșteșugul înnodării și al desnodării unei acțiuni, puterea de a caracteriza oameni cu ajutorul dialogului, și, pe lîngă asta, o calitate care nu e neapărat necesară în teatru, dar pe care dramaturgii elizabethani o au și anume expresia poetică.

Într-adevăr, se poate spune, fără exagerare, că în epoca elizabethană, poezia se dezvoltă și înflorește mai ales în operele dramaturgilor. Fapt cu totul remarcabil, în această epocă teatrul, prin dezvoltarea lui bogată și stufoasă, cuprinde și celelalte genuri literare, poezia în primul rînd, și de aceea se poate afirma că în epoca elizabethană poezia este de găsit mai cu seamă în teatru și îndeosebi în teatrul lui Shakespeare, care este un poet cel puțin tot atît de puternic, de adînc și de original pe cît este de puternic și de adînc dramaturg.

Cu privire la viața lui Shakespeare s-au îngrămădit după moartea lui o mulțime de anecdote care multă

vreme au întunecat și au acoperit întîmplările adevărate. Există însă acte și documente precise care, împreună cu mărturii ale contemporanilor care l-au cunoscut pe Shakespeare, alcătuiesc un material biografic sigur. Acest material biografic este de multe ori dovedit ca sigur datorită unor informații căpătate chiar din opera lui Shakespeare. După actul de botez, care e din 26 aprilie 1564, se poate presupune că Shakespeare s-a născut cu cîteva zile mai înainte, așadar în a doua jumătate a lunii aprilie, în Stratford-on-Avon, un orășel din centrul Angliei. Tatăl lui era negustor de grîne, de proaspătă origine țărănească, fiindcă bunicul lui Shakespeare era fermier, din categoria acelora numiți yeomen, adică fermieri liberi, cu un anumit venit care le dădea anumite drepturi. Shakespeare învață la școala din Stratford, una din acele școli numite *grammar-schools* și în care baza învățăturii era limba latină. Pe la vreo paisprezece ani William își întrerupe studiile, probabil din cauză că tatăl său cam scăpătase și prefera să țină pe lîngă el pe băiatul lui cel mai mare, ca să-i fie de ajutor la treburile lui, care începuseră să meargă prost. Abia în vîrstă de optsprezece ani Shakespeare se însoară cu o femeie mai mare decît el cu vreo opt ani. A fost o căsătorie cam de nevoie, tînărul William s-a însurat silit de anumite împrejurări, fiindcă numai cinci luni după cununie s-a născut fiica lui, Suzana. Nu mult după aceea, prin 1585—1586, Shakespeare pleacă din Stratford, pe jos, la Londra. Despre ceea ce a făcut și lucrat el la începutul șederii lui în capitala Angliei, se știe destul de puțin. Fapt sigur este că, împins de o adîncă înclinație, Shakespeare și-a căutat de lucru în lumea teatrului. O tradiție veche afirmă că la început păzea la ușa teatrului caii unora din spectatorii nobili sau oamenii cu stare care veneau la spectacol călări. N-a trecut mult și și-a găsit de lucru chiar în teatru, mai întîi ca ajutor de sufler, apoi ca actor într-una din trupele de pe vremea aceea. Erau mai multe trupe, fiecare pusă sub protecția unui nobil de la curte. Aceea în care intrase Shakespeare era a contelui de Leicester, favoritul reginei Elizabetha. Cînd

zicem teatru, în fața ochilor ni se înfățișează o sală de spectacol din vremurile noastre. Cînd e vorba de epoca elizabethană trebuie să ne înfățișăm însă o imagine foarte deosebită. Iată cum arăta, de exemplu, Teatrul Globului, clădit în 1599 și pe a cărui scenă s-au reprezentat întîia oară *Hamlet*, *Macbeth* și *Lear*. Era o maghernița octogonală, înaltă cam cît o casă cu trei etaje, clădită din piatră numai pînă la jumătatea parterului, restul fiind din lemn. Pe margini erau trei galerii acoperite, în care ședeau spectatorii mai simandicoși ; mijlocul sălii — în care spectatorii ședeau în picioare sau înghesuiți pe cîteva șiruri de bănci — nu era acoperit ; teatrul nu avea acoperiș, deoarece reprezentațiile aveau loc ziua ; abia mai tîrziu, cînd s-a găsit mijlocul să se poată lumina scena, teatrele au început să fie acoperite. Scena era foarte simplă, o estradă cu o perdea în fund, care se ridica atunci cînd era nevoie de o schimbare bruscă de loc în desfășurarea piesei. Decoruri nu erau, nici culise, doar cîteva accesorii, o masă, scaune, un copac grosolan plăsmuit. Contemporanii vorbesc chiar de cazuri cînd decorul era indicat de o tăbliță pe care era scris pădure, cîmp, cimitir, piață, stradă ș.a.m.d., după cum cerea desfășurarea piesei. La un asemenea teatru atenția spectatorului se îndreaptă numai asupra actorului și totodată imaginația, potrivit textului spus de actor, construiește mintal tot ceea ce scena nu are aproape deloc : adică decor, figurație, lumină potrivită cu momentele acțiunii și toate accesoriile care slujesc la crearea iluziei teatrale. De aici două consecințe : întîi, textul rostit de actori e făcut în așa fel încît să cuprindă în el tot, indicații scenice, decor, mimică, joc de scenă, gesturi, intonație, ceea ce cere din partea autorului un meșteșug adînc și cuprinzător, mlădios și variat, care să stimuleze cu ajutorul vorbelor închipuirea spectatorului ; în al doilea rînd, această sărăcie în ce privește mijloacele exterioare cere din partea actorului o mare putere de expresie.

Pe un asemenea teatru și în asemenea împrejurări a jucat Shakespeare și și-a reprezentat piesele. Cariera lui de actor n-a fost strălucită. Foarte repede el o începe

pe aceea de autor. La început a cîrpit și a dres, a aranjat și a potrivit, după nevoile spectacolului, piese mai vechi, stîngaci lucrate, care mai toate s-au pierdut, cele mai multe din ele fiind pomenite fără numele autorului. Nu se poate fixa cu precizie data la care Shakespeare nu mai este cîrpaci strălucit de piese mediocre și începe opera lui originală, dar se admite că această dată ar fi anul 1591, cînd se joacă piesa *Chinuri de dragoste zadarnice*. Din cele treizeci și șapte de piese atribuite în întregime sau măcar în parte lui Shakespeare, numai șaisprezece au fost publicate cu numele lui în timpul vieții. Prima colecție completă a operelor lui apare abia șapte ani după moartea lui în celebrul Folio din 1623. Despre viața lui Shakespeare în vremea cînd își scrie piesele, informațiile sînt destul de puține. Un fapt sigur este că talentul lui neobișnuit a stîrnit senzație, invidie și ciudă printre autorii dramatici deja ajunși. Mulți dintre aceștia erau oameni cu studii universitare, care scriau piese erudit inspirate din autori clasici, mai ales din Seneca, și bineînțeles că ei priveau de sus pe junele acela provincial, fără cultură universitară, autodidact și — ziceau ei — necioplit, care venise să zguduie scena cu versurile lui pline de metafore nemaipomenite. Expresia de „zguduie scena" este cea întrebuințată de Robert Greene, cunoscut dramaturg al timpului, care îl acuză pe Shakespeare într-un pamflet că se împopoțonează cu penele altora, adică cu ale lui Greene în primul rînd, și-l poreclește, făcînd un joc de cuvinte în spiritul vremii, Shake-scene, adică Zguduie-scenă.

Greene avea dreptate într-o singură privință, atunci cînd spunea că Shakespeare nu se ostenește să-și inventeze subiectele, ci le ia de-a gata de la alții. De exemplu, subiectul comediei lui Shakespeare *Poveste de iarnă* este luat în întregime dintr-o nuvelă a lui Greene însuși. Într-adevăr, din cele treizeci și șapte de piese ale lui Shakespeare numai pentru două, și anume *Visul unei nopți de vară* și *Furtuna*, n-au găsit istoricii literari un izvor precis, deși și aici se află reminiscențe în ce privește intriga. Ce dovedește acest fapt? Dovedește că în

artă originalitatea expresiei, a felului cum spui poate fi mai importantă decît originalitatea subiectului, a temei. Nu se poate scoate din aceasta o regulă generală, dar opera lui Shakespeare demonstrează că acest lucru este posibil în chipul cel mai strălucit. Cu subiecte împrumutate cînd din Plutarh, cînd din istoria țării lui, cînd din povestitori italieni, cînd din povestitori englezi contemporani cu el, Shakespeare a creat o operă originală, datorită stilului său și modului său original de interpretare a vieții, urmărind să descrie cu adîncime mișcările cele mai ascunse ale sufletului omenesc și să exprime vastele lui cunoștințe despre oameni și despre viață într-o formă poetică.

Documentele din ultima perioadă a vieții arată că Shakespeare era un om care știa să-și chivernisească bine treburile. Ajuns împreună cu alți cîțiva actori la conducerea teatrului pe care piesele lui se joacă, Shakespeare încasează beneficii frumoase, cumpără case în Stratford și la Londra, pune bani deoparte și, fără să mai scrie, își trăiește ultimii ani ai vieții în orășelul lui natal ca un om cu frica lui Dumnezeu, tradiționalist, așezat, loial și confortabil. Moare în Stratford, în floarea vîrstei, la cincizeci și doi de ani, la 23 aprilie 1616.

Mai mult decît oricare alt gen literar, teatrul e strîns legat de publicul căruia se adresează, și e legat în sensul că, în condiții de liberă desfășurare a artei, publicul determină într-o mare măsură firea adîncă și forma de expresie a teatrului la un moment dat.

Cum era alcătuit publicul din vremea elizabethană la Londra? Să ne ducem iar cu mintea la imaginea Teatrului Globului, pe care am schițat-o adineaori. În galeriile acoperite și chiar de o parte și de alta a scenei, pe scăunele, ședeau nobilii și burghezii bogați, la parter — care în picioare, care pe bănci — se înghesuiau cei cu bani mai puțini : meseriași, mici negustori, toți cei care alcătuiau grosul populației londoneze. Spectatorii lojilor aveau, desigur, gusturi uneori rafinate, dar și apucături încă grosolane, cei de la parter erau iubitori de spectacole cu larmă, peripeții și zbucium, dar și de scene

sentimentale, plăcîndu-le gluma zdravăn piperată, dar fiind în stare totodată să se lase înduioșați de situații care răscolesc și cutremură sufletul. Le plăceau grozav jocurile de cuvinte, dealtfel ca și rafinaților din loje, care citiseră *Euphues* al lui John Lyly și prețuiau calambururile subtile. Autorul trebuia să mulțumească acest public heteroclit. Nu era lucru ușor. Contrastelor din sală trebuia neapărat să le răspundă contraste pe scenă. De aici acel stil de antiteze, de imagini poetice și de jocuri de cuvinte, de aici acel amestec de comic vulgar și de adîncă poezie, de întorsături dramatice surprinzătoare și de notații sufletești exprimate în versuri care repede se prind de memorie și capătă valoare de vorbe înțelepte. Acest stil antitetic, plin de violente contraste, este firesc la Shakespeare și e potrivit cu publicul elizabethan. Anglia, pe vremea aceea, era în plină ascensiune. E epoca în care îngîmfatul rege al Spaniei, Filip al doilea, trimite împotriva Angliei acea celebră *armada invencible*, o flotă colosală, care însă este înfrîntă complet și scufundată în bună parte de către marina engleză în 1588. Amenințarea primejdiei stîrnise în englezi un zel patriotic adînc, și cu siguranță că acestuia i se datorește în mare măsură cercetarea de către scriitori a vechilor cronici și abundența de piese cu subiect din istoria națională, care se joacă pe scenele teatrelor din Londra în epoca aceea ; zece din cele treizeci și șapte de piese ale lui Shakespeare sînt drame istorice. Starea aceasta de spirit cerea artei emoții tari, mișcări sufletești violente, desfășurări de energie creatoare precum și dezlănțuirea, nu rareori distrugătoare, a pasiunilor contradictorii, cîteodată chiar în același individ. De aici acele splendide inconsecvențe ale eroilor shakespeareeni, Hamlet, Macbeth, Lear, inconsecvențe atît de potrivite cu firea lor și chiar cu firea omenească în general, în care de obicei predomină sentimentul și nu rațiunea, inima și nu mintea.

Reforma religioasă, pe care o săvîrșise Henric al optulea cînd se despărțise de Roma și de catolicism, declarîndu-se șef al bisericii engleze și instaurînd anglicanismul (1534), pregătise desigur terenul pentru spiritul

liber al Renașterii ; constrîngerea religioasă era mai slabă și starea asta avea să dureze pînă cînd puritanismul, cu Cromwell, pe la mijlocul veacului următor, avea să readucă un regim de îngrădire și de strictețǎ morală de-o asprime nemaiîntîlnită. Deocamdată, între catolicismul care se stingea și puritanismul care, deși începuse să se infiltreze, nu avea încă putere, sosise o vreme în care predomina spiritul pe care îl caracterizează o expresie tradițională engleză *merry old England*, vesela Anglie veche, adică o Anglie în care tradiția stă la temelia vieții și în care bucuria de a trăi se desfășoară în toată libertatea. Spiritul reformei nu desființase vechile obiceiuri și vechile datini cu rădăcini în adîncul Evului Mediu și cu rămășițe de mitologie germanică păgînă. În Shakespeare aceste datini din *merry old England* sînt pomenite foarte des și alcătuiesc un însemnat element poetic.

După datele, destul de puține, care s-au putut aduna în această privință, cronologia pieselor lui Shakespeare s-a putut stabili măcar în linii generale. Un indiciu precis îl dă prozodia lui. În primele piese, Shakespeare întrebuințează rima ; mai tîrziu renunță aproape complet la rimă și întrebuințează numai versul alb. Acest vers iambic de zece silabe, în care sînt scrise toate piesele lui (ca dealtfel toate piesele dramaturgilor de pe vremea Elizabethei), se face, în ultima perioadă, tot mai dens și în același timp mai mlădios, mai fluent, relaxîndu-se în ce privește accentul, dar devenind mai cuprinzător, mai flexibil, mai potrivit cu mișcările sufletești ale personajelor. Cu timpul, de asemenea, jocurile de cuvinte, de care sînt pline pînă la exces comediile lui cu intrigă încurcată și coincidențe miraculoase, cum ar fi *Chinuri de dragoste zadarnice, Cum vă place, Cei doi domni din Verona, Comedia încurcăturilor*, aceste jocuri de cuvinte, foarte în gustul vremii după cum am văzut, dispar aproape cu totul. În *Macbeth*, de exemplu, piesă din ultima perioadă, nu este aproape nici un *quiproquo* verbal. Primei perioade, așadar, aparțin comediile de care am vorbit, precum și trilogia *Henric al VI-lea*, care este într-o mare măsură o compilație, o piesă mai veche dreasă și

refăcută, apoi *Neguțătorul din Veneția* și mai ales *Visul unei nopți de vară*, la care trebuie să ne oprim fiindcă înfățișează unul din piscurile atît ale creației lui Shakespeare, cît și ale poeziei din toate timpurile.

Am spus că poezia din epoca Elizabethei trebuie căutată în teatru și în primul rînd în piesele lui Shakespeare. Shakespeare este tot atît de mare poet pe cît este de iscusit om de teatru. Deși a scris două poeme narative lungi, *Venus și Adonis* și *Răpirea Lucreției*, deși a compus peste o sută de sonete încărcate de sentiment adînc și puternice ca expresie, totuși poezia mare a lui Shakespeare se găsește în piesele lui. Talentul poetic și meșteșugul teatral nu merg întotdeauna împreună și nu merg chiar niciodată foarte bine împreună. De data asta s-au adunat, dezvoltate la maximum, într-un singur om.

Să poposim și noi un pic în pădurea plină de vrăji, de zîne și de spiriduși, în care se petrec mai toate întîmplările din *Visul unei nopți de vară*. Pădurea asta Shakespeare o așează în împrejurimile Atenei, dar seamănă grozav cu o pădure din verdea și răcoroasa Anglie. Cu siguranță că această pădure trebuie să fi fost una de pe lîngă Stratford, prin care Shakespeare o fi umblat cînd era copil și adolescent. Dealtfel, personajele piesei sînt și ele tot așa de nelămurit situate. Ducele Atenei e Theseu, eroul din mitologia elină, care se însoară cu Hipolita, regina Amazoanelor ; niște meseriași din Atena, care poartă nume englezești și chiar seamănă foarte mult cu niște meseriași din Londra, vor să joace o piesă la nunta ducelui și fac repetiții în pădurea fermecată în care hălăduiesc Oberon, Titania și suita lor de zîne și spiriduși, personaje fantastice care vin din mitologia germanică. Și mai sînt și două perechi de îndrăgostiți, care din cauza vrăjilor încîlcite ale lui Puck, secretarul fantastic al craiului zînelor Oberon, intră într-o încurcătură grozavă, din care tot Puck îi scapă. Și mai este Bottom, țesătorul, unul din meseriașii actori, care, tot datorită farmecelor lui Puck, e dăruit cu un cap de măgar și de care, în această ipostază, se îndrăgostește

Titania, regina zînelor, soața lui Oberon. Și toate se isprăvesc bine, cu piesa jucată caraghios de autorii improvizați.

Totul se petrece în țara poeziei și a visului. În versurile pe care le spun personajele, avem tot : decor, indicații de loc și de timp, de mimică și de joc. Ne dăm seama foarte bine că, cu un asemenea text bogat, orice decor, orice mașinările și orice rechizite ar fi zadarnice, ba chiar ar vătăma poezia. Stilul plin de contraste al lui Shakespeare apare aici în toată plenitudinea. În celelalte comedii și piese din tinerețe, din prima lui perioadă, *Chinuri de dragoste zadarnice, Scorpia îmblînzită, Cei doi domni din Verona*, stilul e inegal și asta aproape sigur din cauză că în compunerea lor Shakespeare a întrebuințat piese mai vechi și prin urmare nu sînt decît numai în parte ale lui. De aceea, în aceste piese nu-i totul foarte bun în ce privește valoarea stilului. Aici, însă, în *Visul unei nopți de vară*, stilul lui este ferm și susținut la o mare înălțime. Shakespeare își ia comparațiile din toate domeniile vieții, apropiind în același vers sau în același pasaj metafore izvorîte din observația vieții de toate zilele și imagini alcătuite cu elemente din lumea văzduhului și a stelelor. În *Visul unei nopți de vară* asta se vede chiar din dialogul de deschidere dintre Theseu și Hipolita :

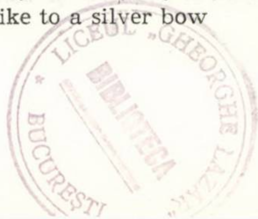
Theseu :

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
Draws on apace ; four happy days bring in
Another moon : but, O, methinks, how slow
This old moon wanes ! she lingers my desires,
Like to a step-dame or a dowager
Long withering out a young man's revenue.

Hippolyta :

Four days will quickly steep themselves in night ;
Four nights will quickly dream away the time ;
And then the moon, like to a silver bow

55568
82—040



New-bent in heaven, shall behold the night
Of our solemnities.

[*Theseu :*

Frumoasă Hipolita, nunta noastră
S-apropie cu pași repezi ; patru zile
Mai sînt și-i lună nouă. O ! ce-ncet
Se isprăvește luna asta veche !
Ea îmi întîrzie dorința
La fel cu-o mașteră care mănîncă
Încet, încet, venitul unui tînăr.

Hipolita :

Aceste patru zile-au să se schimbe
În noapte, repede ; și patru nopți
Au să topească-n vis de-a valma timpul,
Și-atuncea luna, ca un arc de-argint,
Din ceruri o să ne contemple nunta.]

Comparația lunii cu o mașteră este caracteristică pentru stilul plin de contraste al lui Shakespeare ; ea n-a putut să apară decît în mintea unui om care observă cu adîncime viața și în același timp gîndește poetic.

Din *Visul unei nopți de vară* se trage o bună parte din poezia modernă, poezia visului și a naturii, adică tocmai ceea ce alcătuiește unul din caracterele romantismului. Influența lui Shakespeare asupra romantismului, în Anglia, în Germania, în Franța, a fost enormă. În Germania această influență a început chiar înainte de romantism. Goethe în primele lui piese, în *Götz von Berlichingen*, chiar și în *Egmont*, Schiller în toate piesele lui și scriitorii din curentul *Sturm und Drang*, premergător romantismului în multe privințe, toți suferă înrîurirea lui Shakespeare.

Tot din piesele din prima perioadă, de dinainte de 1600, fac parte *Romeo și Julieta* și *Negutătorul din Ve-*

neția. *Romeo și Julieta* a ajuns poate cea mai populară din piesele lui Shakespeare. Și într-adevăr că are, mai mult decît oricare alta, toate caracterele unei opere pe placul omului care se duce la un spectacol teatral ca să se emoționeze, să plîngă sau să rîdă, să se înspăimînte sau să se bucure ca în fața unui spectacol din viața reală, ca la o întîmplare trăită sau măcar auzită sau văzută în viața reală. Teatrul, care dă mai mult decît oricare altă artă iluzia vieții reale, adică simulează viața mai bine decît orice artă, este menit prin firea lui să satisfacă această nevoie de emoție în stare brută, neprelucrată și netransfigurată de poezie. *Romeo și Julieta* dă din belșug emoții brute; înduioșare, nădejde, spaimă, milă, compătimire, tristețe. Din această piesă descind toate piesele care au fost numite, în epoca romantismului, melodrame, adică drame populare, violent sentimentale, cu acompaniament muzical, mai ales în scenele tari și de efect. *Romeo și Julieta* însă nu dă numai acest soi de emoții, dă emoții de adîncă poezie în foarte multe scene, aș spune chiar că aproape în toate scenele, în afară doar de acelea cu doica Julietei, care sînt grosolan comice, dar care au și ele hazul lor. Caracterul melodramatic al piesei stă în intriga ei, în peripețiile ei exterioare. Textul însă, ceea ce personajele spun, nu ceea ce fac, este poezie. Valoarea piesei aici este, în poezia ei. Cea mai bună dovadă pentru aceasta este faptul că *Romeo și Julieta* — ca dealtfel toate piesele lui Shakespeare — se citește și se recitește ca o operă făcută să fie citită, nu jucată, deși ea a fost compusă numai ca să fie jucată. Avem aici un fenomen unic în istoria literaturii. Piesele lui Shakespeare, care sînt cele mai teatrale din cîte se pot închipui, sînt totodată și cele mai prielnice citirii. Citești și recitești o piesă de Shakespeare așa cum citești și recitești o carte de versuri, o carte de poezie. Din această pricină Shakespeare trebuie citit — ca orice poezie — în original sau într-o traducere în versuri, în cel mai rău caz. O traducere în proză ne dă în primul rînd întîmplările exterioare ale piesei, acțiunea ei, hai să zicem că ne dă o idee despre gîndurile și sentimentele

personajelor, dar totul fără culoare, fără parfum, fără muzică, șters și inexpresiv — ca o informație precisă, dar seacă. Traducerea în proză față de traducerea în versuri este ca o fotografie în alb și negru față de o reproducere în culori. E foarte drept însă că reproducerea în culori trebuie să fie excelentă ca să-și ajungă efectul. La o traducere în versuri mediocritatea nu este îngăduită.

Romeo și Julieta e povestea unei iubiri pe care o paște nenorocirea și care se isprăvește tragic. *Negustorul din Veneția*, la limita dintre comedie și dramă, e povestea dragostei care, trecînd peste obstacole, se împlinește armonios. Figura cămătarului Shylock, care, drept clauză de neexecutare a unui contract, pretinde ca despăgubire o jumătate de ocă de carne din trupul debitorului mofluz, este înfățișată tragi-comic și caricatural. În *Romeo și Julieta* avem de la început, sugerată de unele replici, presimțirea și chiar certitudinea că lucrurile au să se isprăvească rău. În *Negustorul din Veneția* avem de la început impresia contrară. Piesa se rezolvă în poezie, în poezia fericirii și a împlinirii. Tot actul al cincilea este construit muzical și chiar cuprinde o laudă a muzicii, în versuri care exprimă, desigur, sentimentul lui Shakespeare însuși față de puterea pe care o are muzica asupra sufletului omenesc, chiar asupra întregii firi a omului :

The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils ;
The motions of his spirit are dull as night
And his affections dark as Erebus.

[Un om ce n-are muzică-n el însuși
Și-acordul sunetelor dulci nu-l mișcă
Făcut e pentru mișelii și rele,
Gîndirea lui e oarbă ca și noaptea
Și neagră e simțirea lui, ca iadul.]

Am spus că împrejurările de pe vremea aceea erau prielnice pentru dezvoltarea dramei istorice. Urmînd, desigur, gustul epocii, dar și înclinarea lui proprie, de om care ținea la tradiție și la datini (lucru care se vede în multe pasaje din opera lui în care se simte că vorbește autorul), Shakespeare a scris zece piese cu subiect din istoria Angliei.

Sînt piese de mare spectacol, cu o figurație uriașă, cu oștire și cavalcade pe scenă, cu vociferări și zăngănit de arme. La lectură aceste piese se dovedesc inegale în ce privește stilul, probabil și din cauză că unele din ele conțin și pasaje din piese mai vechi, refăcute și drese de Shakespeare. Nu cred că în ele se află culmile lui Shakespeare. Găsești, desigur, și în ele destule versuri de mare frumusețe, bogate observații de viață și, ca pretutindeni la Shakespeare, o cunoaștere adîncă a firii omenești. Nu se cer însă citite și recitite decît în parte și nu în totalitatea lor. Dintre ele, *Richard al treilea,* datorită firii demonice a eroului, fecundă în izbucniri tragice, este cea mai puternică. Cea mai populară este însă desigur *Henric al IV-lea,* în două părți, și asta nu datorită personajului titular, ci unui personaj secundar, care totuși este de fapt acela care ține în spate toată piesa. Acest personaj este Sir John Falstaff, cirac de chefuri și de pozne al prințului moștenitor Henric. Mare mîncău, mare bețiv și mare berbant, slobod la gură, isteț și cinic, lăudăros și poltron, puțintel escroc la nevoie, dar punînd de obicei pe alții să făptuiască, cunoscător de oameni și avînd din belșug școala vieții, Falstaff e un personaj comic, nu atîta prin ceea ce face cît prin ceea ce spune, prin felul hazliu în care privește lumea.

În considerațiile lui amorale asupra vieții, Falstaff aduce aminte de Vautrin din *Le Père Goriot* de Balzac, acesta însă fără vigoare comică. Ca și Vautrin, Falstaff nu este antipatic, ba este chiar simpatic, ticălosul, — fiindcă ce spune el despre oameni și despre multele lor metehne e adevărat și trebuie să-i dăm dreptate. Totodată, Falstaff nu e un pesimist, e jovial și tonic, și aici

se deosebește de Vautrin, care e amar și serios, fiindcă Balzac l-a creat, probabil, cu amărăciune. Shakespeare l-a creat pe Falstaff cu voie-bună, cu îngăduință, fără satiră amară, făcînd el cel dintîi haz de personajul lui. Să nu uităm că Falstaff vine pe lume numai la vreo cincizeci de ani după Gargantua și Pantagruel, eroii lui Rabelais ; e din familia acestora.

În piesele sale, Shakespeare nu este niciodată numai grav sau numai vesel. Știa el bine că viața omului nu-i niciodată numai tristă sau numai veselă. Chiar și în *Macbeth*, cea mai întunecată din dramele lui, există un personaj comic, portarul, care e drept că nu apare decît într-o singură scenă și despre care Coleridge spune că este probabil adăugat de un condei străin. În toate celelalte drame tragicul și comicul se amestecă sau se juxtapun. Pură comedie bufă este numai *Nevestele vesele din Windsor*, cu Falstaff ca erou. *Visul unei nopți de vară* și *Furtuna* se petrec în Țara Minunilor, în tărîmul Fanteziei și nu intră nici în categoria dramei, nici în aceea a comediei ; lumea din aceste piese este aceea de care vorbește Eminescu în *Venere și Madonă*, „lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii".

În perioada din urmă a creației lui Shakespeare, adică de pe la 1600 pînă la 1612, apar cele trei tragedii romane *Iulius Caesar, Coriolan, Antoniu și Cleopatra,* apoi *Hamlet, Regele Lear, Macbeth, Othello* și *Furtuna,* ultima piesă scrisă în întregime de Shakespeare.

Eroii acestor piese sînt oameni cu individualitate puternică, oameni deosebiți de ceilalți muritori, dar care au întotdeauna însușiri omenești generale. Nu sînt supraoameni, sînt oameni cu trăsături puternic accentuate și în care pasiuni omenești obișnuite, dragoste, ură, ambiție, gelozie, invidie, dorință de a domina, sînt într-un grad de intensitate puțin obișnuită. Asta e toată deosebirea dintre oamenii lui Shakespeare și oamenii ceilalți.

Nu e o deosebire de natură, ci numai de intensitate în dezvoltarea mișcărilor sufletului. Și să nu se creadă cumva că eroii lui Shakespeare sînt tipuri, așa cum s-a

luat obiceiul să se spună despre unele personaje ale lui Molière, de exemplu, Alceste, Tartuffe sau Harpagon.

Firea raționalistă a francezului Molière, hrănit cu Plaut, înclinat spre abstractizare și animat de nevoia foarte latină a legiferării și a chintesenței, creează mai ușor tipuri, adică adună într-un singur individ trăsături comune unei categorii de indivizi, le îngroașă îngrămădindu-le și suprapunîndu-le și alcătuiește un soi de monstru, un om compus din mai mulți oameni — adică un om care nu există în realitate sau nu există în realitate luat în întregimea lui ; există numai trăsături de-ale lui, împrăștiate în diferiți oameni. Un asemenea om-tip nu se află la Shakespeare. Othello nu este gelosul-tip, e un gelos a cărui gelozie are un grad de intensitate foarte mare, puțin obișnuit, dar posibil, verosimil. Slăbiciunile lui Lear, lipsa lui de pătrundere cînd e vorba să prețuiască adevărata dragoste filială, credulitatea, naivitatea lui, rătăcirea minții lui din cauza bătrîneții și a necazurilor nu sînt trăsături tipice, ci numai foarte umane, la un grad de intensitate foarte înalt. Macbeth nu este ambițiosul-tip, sinteză a tuturor ambițioșilor posibili din lume, este un ambițios pe care prezicerile vrăjitoarelor, îndemnurile soției, împrejurările prielnice îl fac să săvîrșească o crimă, fiind sigur că această crimă nu va putea fi descoperită și că nu se expune deci nici unei primejdii ; este un ambițios pe care toate aceste elemente, unele dinlăuntrul lui, altele din afara lui, îl fac să-și exercite cu o mare intensitate ambiția de a domina.

Dovadă că e așa este faptul că pe toți acești oameni ai lui Shakespeare îi simțim aproape de noi, îi simțim chiar în noi, ne identificăm cu dînșii, suferim, ne bucurăm, ne întristăm, ne înspăimîntăm odată cu ei — ceea ce nu se întîmplă cu așa-zisele personaje-tipuri, care sînt departe de noi, deasupra noastră, din cauză că sînt construite cu rațiunea.

Iată-l pe Hamlet, de exemplu ; ce este excepțional în el ? Sensibilitatea lui ? Gîndirea lui ? Hamlet este într-adevăr un om cu o sensibilitate ascuțită, dar nu bolnăvicioasă. Capacitatea lui de afecțiune e mare, are o

mare dragoste și un mare respect față de tatăl lui, mort de timpuriu în împrejurări cam ciudate, misterioase. Nimic excepțional în această dragoste filială și foarte verosimilă ; de asemenea nu e nimic extraordinar în faptul că dragostea aceasta sporește din cauza morții premature a tatălui său, și din cauză că mama lui, la abia cîteva luni după moartea soțului ei, se recăsătorește, și cu cine? cu fratele mortului, un om inferior acestuia moralmente. Hamlet este înclinat către meditație și filozofare, dar este și învățat să mediteze fiindcă a studiat cu multă sîrguință la Universitatea din Wittenberg, de unde tocmai a sosit cînd drama începe. Destăinuirile duhului tatălui său îi confirmă bănuielile și îl hotărăsc să pornească la fapte. Dar aici începe conflictul sufletesc, discordanța dintre dorința de a răzbuna moartea tatălui său și voința sau curajul de a săvîrși această răzbunare. Ezitarea lui își află mereu scuze, așa, de exemplu, cînd îl găsește pe rege îngenunchiat și adîncit în rugăciune și cînd l-ar putea străpunge cu spada pe la spate, dar nu-l omoară fiindcă sufletul regelui ar putea să zboare la cer purificat de rugăciunea pe care tocmai o face acum ; mai bine să-l omoare cînd doarme și cînd sufletul încărcat de toate păcatele și îngreuiat de somn se va prăbuși în iad. Asta e drama lui Hamlet, că nu poate să-și potrivească fapta după gînd, adică o lipsă de hotărîre, sau mai exact neputința de a lua o hotărîre. Este asta ceva excepțional? Nu, desigur. Aici, nemaifiind vorba de o pasiune activă, nu se mai poate spune că intensitatea e mare ci, dimpotrivă, lipsa de intensitate ; această lipsă, care se arată în șovăiala lui Hamlet, este foarte mare, dar nu cu totul neobișnuită. Hamlet șovăie și dintr-un scrupul, s-ar putea spune științific. El nu este încă sigur că unchiu-său este ucigașul tatălui său. Dacă cumva duhul care i-a apărut cu înfățișarea tatălui său a fost un spirit viclean, un demon care înșeală oamenii și îi îndeamnă la crimă? Iată un pretext ca să întîrzie faptele. Cheamă niște actori și îi pune să joace în fața regelui o scenă care reproduce în toate amănuntele scena omorului, așa cum i-a istorisit-o duhul. Încercarea reușește. Văzînd turburarea rege-

lui, Hamlet își dă seama că acesta este ucigașul. El totuși nici acum nu va trece la fapte. Deznodămîntul dramei este provocat de împrejurări exterioare, de uneltirea regelui care îl convinge pe Laert, fratele Opheliei, să-l ucidă pe Hamlet într-o luptă, cu o spadă otrăvită. Hamlet rămîne pînă la sfîrșit șovăitor și dus de întîmplare. Analiza caracterului lui Hamlet a fost făcută de sute și de mii de ori ; numai despre chestiunea dacă e nebun sau se preface nebun s-au scris nenumărate pagini, cînd chiar din spusele lui se poate vedea că el simulează nebunia. Că această simulare a nebuniei îl duce chiar pînă la marginea nebuniei adevărate, lucrul e verosimil și merită cercetare, dar nu acest lucru e important. Din vorbele adînci și înțelepte, de o mare înălțime morală, pe care le rostește înainte de moarte, se poate vedea limpede că Hamlet nu e un om nebun, ci un biet om, îndurerat de împrejurările tragice în care i-a fost dat să trăiască și îndurerat de propria lui fire șovăitoare, pe care și-o vede, și-o cunoaște și și-o judecă cu ascuțime psihologică.

Am schițat această scurtă prezentare a caracterului lui Hamlet ca să scot la iveală un singur lucru, că Hamlet — ca și ceilalți eroi ai lui Shakespeare — nu este un om cu o fire neobișnuită, excepțională, ci un om a cărui conformație sufletească este posibilă și că numai intensitatea cu care firea lui se manifestă este mai mare ca de obicei.

Eroii din dramele romane, *Iulius Caesar*, *Coriolan*, *Antoniu și Cleopatra*, sînt luați din *Viețile paralele* ale lui Plutarh. Plutarh îi înfățișează ca pe niște oameni ale căror pasiuni și mișcări sufletești ating un grad înalt de intensitate. De asta i-a și ales Shakespeare. Oamenii de acest fel sînt tocmai pe măsura vocației lui. În *Iulius Caesar* eroul este de fapt Brutus, omul însetat de dreptate și de libertate, care pune la cale uciderea lui Caesar numai ca să salveze libertatea și să scape statul roman de o dictatură iminentă în persoana lui Caesar. Miezul adînc al tragediei nu stă atîta în uciderea lui Caesar, cît în faptul că acțiunea dreaptă și dezinteresată a lui Brutus nu dă rezultatul pe care acesta îl voia. Peste trupul

ucis al lui Caesar se ridică Antonius și Octavius, care în curînd vor fi rivali și se vor lupta pentru dominație. Visul republican al lui Brutus piere chiar imediat după moartea lui Caesar, spulberat de ambiția dominatoare a lui Antonius și, odată cu ridicarea lui Octavius ca împărat, republica romană este pe totdeauna așezată în domeniul istoriei. Eroii acestor piese sînt niște învinși, niște învinși în luptă cumplită, dar deși învinși ei domină cu personalitatea lor puternică pe învingător, pe Octavius, viitorul Augustus, primul împărat al Romei. Figura acestuia, oricît ar fi ea de împodobită de virtuți, este ștearsă în comparație cu figura lui Brutus și cu aceea a lui Antonius, oameni care își dezvoltă cu maximă intensitate, cel dintîi convingerile, cel de al doilea pasiunile.

Învins este și Coriolan, figură din trecutul quasilegendar al Romei și pe care Shakespeare l-a luat tot din *Viețile* lui Plutarh. Coriolan, prin iscusința lui și meșteșugul lui militar, a biruit pe volsci, dușmanii Romei. Nerecunoștința pe care i-o arată mulțimea jignește adînc firea mîndră, iritabilă a lui Coriolan, care se exilează și se duce la volsci, și ajunge conducătorul oștilor acestora. Coriolan pornește război împotriva patriei lui și pleacă în fruntea oștirii volscilor, împotriva Romei, dar sub zidurile Romei îi iese înainte mama lui, Volumnia, care îl înduplecă să se întoarcă. Coriolan este ucis de un general volsc, pe care ridicarea glorioasă a romanului venetic îl neliniștește și îl supără.

Piesa are o măreție aspră. Cînd o citești, îți aduci aminte de Tit-Liviu. Roma din primele timpuri ale republicii trăiește în aceste versuri dure. Scena în care Volumnia convinge pe Coriolan să nu izbească în Roma este un exemplu de felul cum Shakespeare folosește materialul împrumutat. La Plutarh dialogul dintre Coriolan și mama lui se mărginește la o lungă cuvîntare a Volumniei, cu o pauză în care ea așteaptă un răspuns din partea lui Coriolan, care tace. Apoi, Volumnia ia din nou vorba și abia la urmă, după ce ea cade în genunchi în fața lui, el se repede s-o ridice și-i spune : „Mamă, ai

învins". Sobră și concisă, povestirea lui Plutarh dă o emoție gravă și adîncă, dar fără cutremur. Shakespeare a transformat acest duo într-o cantată cu mai multe voci, cu modulații introduse de soția lui Coriolan, de băiețașul lui, de o matroană, prietenă a soției. Scena capătă astfel mai multă mișcare. Coriolan întrebuințează în vorbirea lui imagini necunoscute lui Plutarh și neobișnuite în gura unui roman din Roma arhaică. El strigă, atunci cînd Volumnia cade în genunchi în fața lui :

What is this ?
Your knees to me ? to your corrected son ?
Then let the pebbles on the hungry beach
Fillip the stars ; then let the mutinous winds
Strike the proud cedars 'gainst the fiery sun ;
Murdering impossibility, to make
What cannot be, slight work.

[Ce faci ?
Îngenunchezi în fața mea ? În fața
Fiului tău pe care-l dojenești ?
Atunci și pietricelele pe țărmul sterp
Să dea cu tifla stelelor ! și vîntul
Plin de harțag să smulgă cedrii mîndri
Și să lovească soarele cu ei,
Și omorînd imposibilitatea
Să schimbe într-o treabă lesnicioasă
Ceea ce-n veci nu poate fi !]

Să luăm aminte la figura Volumniei. Este una din eroinele lui Shakespeare care are energie, inițiativă și voința înfăptuirii. Multe din femeile pieselor lui Shakespeare sînt ființe pasive, slabe, duse de vîntul fatalității sau mînate de jocul întîmplării, jertfite răutății și vicleniei oamenilor, fără rezistență interioară, dar totodată pline de poezie : așa sînt Desdemona, Ophelia, Cordelia, fiica iubitoare și disprețuită de regele Lear, chiar și Julieta.

Volumnia e din altă plasmă, și tot din altă plasmă este Lady Macbeth, figură feminină unică în teatrul lui Shakespeare, fire puternică, ambițioasă, dominatoare, demonică. În tragedia lui Macbeth ea este *spiritus rector*, ea convinge pe Macbeth să ucidă pe regele Duncan pentru ca prezicerea vrăjitoarelor că Macbeth va ajunge rege să se împlinească. Tragedia aceasta, al cărei subiect Shakespeare l-a luat dintr-o veche cronică a regilor Scoției, dintr-o vreme scufundată în legendă, este un monument de poezie a groazei și e singura piesă a lui Shakespeare în care apare ideea predestinării, ideea destinului, dacă nu chiar explicit formulată, dar în orice caz împrăștiată în toată acțiunea piesei : purtarea lui Macbeth, general al regelui Duncan al Scoției, este hotărîtă de prezicerea unor vrăjitoare care înfățișează aici, în chip fantastic, destinul antic. Dar cum am spus, în celelalte piese ideea destinului nu apare. Între tragedia antică grecească și Shakespeare este o mare deosebire. În tragedia antică omul este copleșit de destin, se luptă uneori, dar zadarnic cu poruncile destinului, se tînguie și se plînge de puterea neînduplecată a soartei și este învins de soartă totdeauna. La Shakespeare omul se luptă cu omul, cu societatea, e în conflict cu alți oameni, nu cu soarta, de care nu știe sau nu vrea să știe ; e în conflict uneori cu el însuși, așa cum e Hamlet, de exemplu.

Oamenii lui Shakespeare nu vorbesc cum se vorbește în viața de toate zilele — afară doar, și nu totdeauna, de scenele în care dialogul e în proză. Ei au un fel de a vorbi metaforic, poetic, sentențios de multe ori, adică, mai exact, exprimă de multe ori adevăruri generale. Dar felul acesta de a vorbi sentențios nu e didactic și rece. Iat-o pe Ophelia, care spune cu glasul ei dulce și trist : „Știm ce sîntem, nu știm ce putem ajunge“. O vorbă adîncă, o constatare a unui adevăr al vieții, rostite cu un ton familiar și simplu. În *Regele Ioan*, un personaj, după

ce a ascultat povestindu-se că un copil nevinovat a fost aruncat în temniță și că probabil a fost omorît, spune :

Life is as tedious as a twice-told tale
Vexing the dull ear of a drowsy man.

[Viața e plicticoasă ca un basm
Spus și rásspus și care ostenește
Urechea tîmpă-a unui somnoros.]

Iată o reflexie firească la auzul unei grozăvii atît de cumplite, cum este asasinarea unui copil. Și iată acum aceeași imagine, aproape cu aceleași vorbe, dar cu alt ton desigur, rostită de Macbeth atunci cînd, încolțit de dușmani, pe pragul prăbușirii, primește vestea că soția lui a murit :

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more : it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

[Viața-i o umbră șovăielnică,
Un biet actor care se rățoiește
Și-și spune rolul pe scenă
Și după-aceea nu-l mai vede nimeni :
E o poveste spusă de-un neghiob,
Plină de zarvă și de zbucium
Și care nu înseamnă nimic.]

Hamlet, mai ales, exprimă considerații de tot felul asupra vieții. Una din caracteristicile lui — vizibilă, de altfel, și la alți eroi ai lui Shakespeare — este că el proiectează tot ce i se întîmplă pe firmamentul omenirii întregi, adică dă o semnificație generală întîmplărilor lui personale. „Timpul e sărit din țîțîni", spune el după des-

tăinuirea pe care i-a făcut-o duhul tatălui său. Care va să zică, lui i se pare că orînduirea cosmosului este tulburată de această descoperire a unei crime în familie, care nu privește decît pe cîțiva oameni. Hamlet însă scoate din experiența lui personală adevăruri generale, valabile pentru orice om. Ai spune că el ia în fiece clipă de confident lumea întreagă.

Opera lui Shakespeare se încheie cu *Furtuna*, care e probabil ultima piesă pe care a scris-o. Ca și *Visul unei nopți de vară*, *Furtuna* e o plăsmuire fantastică. Personajul principal, Prospero, e un prinț alungat de la tron de către un frate al lui uzurpator și care s-a retras cu fiica lui, Miranda, pe o insulă pustie, unde se îndeletnicește cu magia. Peripețiile piesei sînt destul de obișnuite și sfîrșitul e fericit. Dar nu intriga e lucrul principal în această piesă, ci textul care este scris cu adîncime poetică, cu versuri ca acestea, spuse de magul Prospero :

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

[Sîntem din plasma
Din care sînt făcute visurile și viața noastră mică
E-mprejmuită de somn.]

În ultimele secole ale Antichității, adică în primele secole ale erei noastre, cînd creștinismul începuse să se infiltreze în lumea romană, dar nu ajunsese să dărîme toate templele și cînd oracolele mai aveau încă destui credincioși, un oracol comod și la îndemîna oricui era următorul : cineva deschidea la întîmplare *Eneida* lui Virgiliu, citea primul vers care-i cădea sub ochi și scotea din el prezicerea de care avea nevoie.

Așa cum aveau pe vremea aceea adepți oracolele, are astăzi adepți poezia. Ce făceau credincioșii oracolelor cu

Virgiliu pot face credincioşii poeziei cu Shakespeare : să-l deschidă la întîmplare, nu însă ca să afle preziceri, ci ca să afle poezie şi vorbe înţelepte şi adînci despre viaţă şi despre oameni. În această privinţă opera lui este un tezaur fără fund. Sînt peste trei secole de cînd omenirea a tot cules din el şi nu numai că tezaurul n-a secat, dar e tot aşa de bogat ca şi la început. Oricîtă apă ai scoate din ocean, tot ocean rămîne.

1956

SCHILLER
SAU POEZIA ÎN SLUJBA MORALEI

Cu Friedrich Schiller s-a întîmplat un lucru foarte rar în istoria literaturii. El, chiar de la prima lucrare, a fost considerat ca un geniu și cunoscut nu numai în țara lui, dar și departe peste graniță. Această lucrare, piesa *Hoții*, pare desigur cititorului și spectatorului de azi cam umflată și cam exagerată atît în ce privește stilul, cît și în ce privește situațiile. Ceea ce rămîne mereu valoros în această piesă este spiritul de răzvrătire și de răsturnare a prejudecăților morale și sociale și un avînt puternic către libertate. Pe vremea cînd s-a reprezentat întîia oară, în anul 1782, drama aceasta a făcut o impresie cu totul deosebită de aceea pe care o face astăzi. Am spus că Schiller a fost socotit atunci ca un geniu. Pe vremea aceea, cuvîntul acesta de geniu era foarte des întrebuințat. Oamenii acelor vremuri erau foarte darnici cu genialitatea. Chiar epoca de atunci din literatura germană, cam între 1770 și 1780, a căpătat numele de *Geniezeit*, epoca geniului. Se mai numește și *Sturm und Drang Periode*, epoca de năvală și avînt — adică tocmai ce caracterizează *Hoții* lui Schiller. Epoca aceasta și-a luat numele de la o piesă a lui Maximilian Klinger, care poartă titlul de *Sturm und Drang* și care a apărut în 1776. Grupul de scriitori pe care istoria literară îi strînge sub această denumire de *Sturm und Drang* n-au format o școală literară, un cenaclu. Dar ceea ce exprimau scrii-

torii epocii de năvală și avînt plutea la vremea aceea în aer.

Era epoca de dinaintea Revoluției Franceze din 1789. Spiritul de revoltă și ideile de reformă socială și de răsturnare a prejudecăților morale cuprinsese pe mulți oameni. În Franța, acest spirit și aceste idei se arătaseră în scrierile lui Jean-Jacques Rousseau și ale lui Voltaire, cu sentimentalism didactic și moralizator la Rousseau, cu vigoare satirică la Voltaire. În Anglia, unde avusese loc revoluția pașnică din 1688, spiritul nou se arată în literatură prin cultivarea sentimentului naturii, prin avîntul imaginației și sentimentalismului, care era dealtfel general la acea epocă în cultura europeană. Romanele sentimentale, prolixe și duioase ale lui Richardson, poezia melancolică și meditativă din *Lamentația* sau *Gînduri nocturne despre viață, moarte și nemurire* de Edward Young (1742—1745), precum și cîntecele lui Ossian, plăsmuite de MacPherson (1760), au avut o influență enormă asupra literaturii europene dintre 1770 și 1790.

Printre scriitorii din *Sturm und Drang* trebuie pus în primul rînd Goethe, care, în piesa lui *Götz von Berlichingen*, publicată în 1773, a dat poate chiar capodopera acelei perioade.

Aceasta era, deci, atmosfera socială și literară în care a compus și a reprezentat Schiller *Hoții*. Iată ce scrie un contemporan care a asistat la premiera acestei piese la teatrul din Mannheim în 1782 : „Teatrul parcă era o casă de nebuni. Spectatorii se ridicau în picioare, cu ochii ieșiți din cap, cu pumnii strînși și strigau vorbe fără șir. Oameni care nu se cunoșteau între ei se îmbrățișau cu entuziasm ; o mulțime de femei au leșinat de emoție. Era o răscolire generală, ca în Haos, cînd din neguri răsare o lume nouă."

Chiar în anul acela, piesa *Hoții* a fost tradusă în cîteva limbi. La douăzeci și trei de ani Schiller era celebru.

Asta nu însemna, însă, că avea să capete și o situație materială bună și mai ales nu însemna că viața lui avea să se aștearnă de acum înainte fără frămîntări și fără griji. Frămîntări și griji avusese și pînă atunci, dacă nu

de ordin material, în orice caz de ordin moral, și foarte adînci.

Friedrich Schiller s-a născut la 10 noiembrie 1759 în Marbach, un orășel din Württemberg, provincie din Germania de sud-vest. Württemberg pe vremea aceea era ducat, stat independent, unul din numeroasele state și stătulețe în care era împărțită pe atunci Germania.

Tatăl lui Schiller era chirurg militar. Avusese, datorită profesiei lui, o viață agitată, se mutase din garnizoană în garnizoană, fusese și soldat și luase parte la cîteva războaie ; călătorise prin Olanda, prin Franța, prin Anglia și era acuma ofițer în slujba ducelui de Württemberg, Karl Eugen. Se însurase în 1749 cu fata unui birtaș din Marbach. După ce a cutreierat astfel o mulțime de orașe, a fost numit de către duce inspector al parcurilor ducale și s-a ocupat cu grădinăria pînă la sfîrșitul vieții.

Johann Caspar Schiller dorea ca fiul său să nu treacă prin greutățile prin care trecuse el și să aibă o viață liniștită și o carieră sigură. O carieră sigură, pe vremea aceea, era mai cu seamă cariera ecleziastică. Tatăl lui ar fi vrut să-l vadă pastor, dar împrejurările îi schimbă drumul. Ducele Karl Eugen tocmai înființase în Stuttgart, orașul de reședință al Württembergului, o școală superioară militară, transformată mai tîrziu în universitate. Inspectorul grădinilor ducale se gîndește că băiatul lui ar face o și mai bună carieră dacă ar învăța aici medicina și ar ajunge medic militar, așa cum fusese și el, dar acum în condiții mai bune. Iată-l pe Schiller, la paisprezece ani, elev al acestei școli. Elevii erau interni. Băiatul face în această școală cunoștință cu inegalitatea socială. Fiii de nobili aveau aici un regim deosebit de acela al simplilor cetățeni fără titluri și se uitau bineînțeles de sus la aceștia din urmă. Era o atmosferă de cazarmă și de casă de corecție. Ea avea să influențeze adînc sufletul lui Schiller. Aici își are originea, într-o mare măsură, spiritul de răzvrătire din *Hoții*.

Impresiile din copilărie și din adolescență alcătuiesc temelia afectivă a vieții sufletești a oricărui om și mai ales a unui scriitor. Fără îndoială, viața, mai tîrziu, aduce cu ea experiențe de tot felul, care modifică, dar nu în chip adînc, caracterul format în anii copilăriei, ai adolescenței și ai primei tinereți. Așa și cu Schiller. Viața, mai tîrziu, pe la treizeci și cinci de ani, avea să-l aducă într-un mediu liniștit, prielnic meditației și contemplației grave. Totuși, opera lui și atunci va purta în esența ei caracterul de frămîntare tragică. Îl predispunea la aceasta și firea lui, desigur, dar cu siguranță că împrejurările în care s-a dezvoltat cînd era adolescent au îndreptat și mai mult creația lui poetică înspre conflicte tragice.

Schiller își isprăvește studiile în 1780, cînd, cu diploma de medic militar, capătă o slujbă într-un regiment din Stuttgart. Aici compune *Hoții*. Am spus ce succes nemaipomenit a avut această piesă, atît pe scenă, cît și tipărită. Dar ducele Karl Eugen era de altă părere în această privință. Un medic dintr-un regiment al lui, proaspăt ieșit din școala înființată de el, să scrie o piesă de soiul aceleia pe care o scrisese Schiller, s-o joace și s-o publice — asta era un act de nesupunere, chiar o necuviință. Schiller primește ordinul să părăsească asemenea îndeletniciri și este pedepsit cu două săptămîni de arest. I se spune că nu mai are voie să scrie piese.

Schiller nu stă mult pe gînduri și se hotărăște să fugă. Într-adevăr pleacă, sub un nume fals, din Württemberg. Are în cap două piese, una, *Luise Millerin*, care avea să devină *Intrigă și iubire*, și alta, *Conjurația lui Fiesco la Genova*. Pleacă la Mannheim, oraș de pe malul Rinului. Aici, în 1784, i se reprezintă *Fiesco* și *Intrigă și iubire*. Viața lui Schiller și-a găsit drumul pe care avea să meargă de acum înainte. Scrie *Don Carlos*. Petrece la Mannheim vreo cîțiva ani, uneori în condiții materiale proaste. Înființează rînd pe rînd cîteva reviste, care nu au viață prea lungă, lucrează și se zbate să iasă din datoriile în care s-a încurcat din cauză că veniturile lui din scris sînt foarte mici. Pleacă la Leipzig, unde si-

tuația lui materială se îmbunătățește. Scrie și publică în 1789 un roman senzațional, însă de foarte bună calitate literară, *Der Geisterseher (Vizionarul)*, în care eroul este doctorul Giuseppe Balsamo, contemporan cu Schiller, un om care pe vremea aceea uluise toată Europa cu experiențele lui de sugestie și de hipnotism, în care însușiri reale se îmbinau cu multă șarlatanie. Romanul acesta, care a rămas neisprăvit, Schiller l-a scris, după mărturisirea lui, ca să poată să ia un onorar mai mare. Publicul pe vremea aceea era foarte ahtiat după asemenea lucrări, nu numai în Germania, dar și în Anglia și în Franța. E tocmai vremea cînd în Anglia înflorește romanul tenebros al Annei Radcliffe și cînd în Franța ia naștere melodrama. Schiller, după *Don Carlos*, se consacră vreo cîțiva ani studiilor de istorie și estetică. Scrie *Istoria desprinderii Țărilor de Jos de sub dominația spaniolă* (1788), *Istoria războiului de treizeci de ani* (1791—1793) și *Scrisori despre educația estetică a omului* (1795). În 1791 capătă o catedră de filozofie și istorie la Universitatea din Jena. Rămîne în Jena pînă în 1799, cînd, la îndemnul lui Goethe, cu care se întîlnise prima oară în 1794 și cu care se împrietenise, se duce la Weimar.

La 9 mai 1805 moare, în urma unei vechi boli de piept, în vîrstă de abia patruzeci și cinci de ani. În ultima perioadă a vieții sale, Schiller s-a întors iar către teatru și a scris alte cîteva tragedii, printre care *Maria Stuart*, *Wallenstein*, *Fecioara din Orléans* și *Wilhelm Tell*, reprezentată în 1804, cu un an înainte de moarte.

Opera literară a lui Schiller se întinde pe mai multe genuri. Schiller a scris poezii lirice, balade, tragedii, lucrări de istorie, de filozofie și chiar, după cum am văzut, un roman fantastic.

Poezia lui Schiller este aproape în întregime ceea ce germanii numesc *Gedankenlyrik*. Dacă am traduce asta cu „poezie de idei“ n-am exprima exact ceea ce cuprinde expresia germană. Idei are orice poezie vrednică de acest nume, orice poezie care nu este numai un joc de silabe sonore. Numai că ideile acestea sînt idei poetice, adică tocmai acelea care stîrnesc în cugetul nostru o re-

prezentare poetică. *Gedankenlyrik* este poezia care lucrează cu idei, al cărei subiect e format din idei, care tratează în fraze ritmate și rimate idei filozofice, adevăruri morale, chiar și idei științifice. Schiller era prin firea lui înclinat către filozofare și mînuia cu îndemînare abstracțiile. Pe lîngă asta, el era și un moralist, adică un om care din spectacolul variat și agitat al vieții scoate învățături, precepte, maxime. În toată opera lui se observă această trăsătură. De aceea, de multe ori, în poeziile lui aflăm un ton de predică, un ton didactic, profesoral. Tonul acesta, în ciuda expresiei adeseori strălucite și în ciuda fluenței versului, dă poeziilor sale, pe alocurea și mai ales cînd sînt lungi, o răceală care dăunează lirismului.

Dar să-l ascultăm chiar pe Schiller vorbind despre poezie, despre ceea ce înseamnă pentru el poezie. Iată ce spune el într-o scrisoare din 1795 : „Întotdeauna poezia a fost cea mai înaltă îndeletnicire a sufletului meu și m-am despărțit cîtva timp de dînsa numai pentru ca să mă întorc la ea mai bogat și mai vrednic. Poezia e capătul tuturor drumurilor spiritului omenesc și e păcat dacă spiritul omenesc nu are curajul să-și ducă drumurile pînă la acest țel. Filozofia cea mai înaltă culminează într-o idee poetică, tot așa și cea mai înaltă moralitate și cea mai înaltă politică. Tuturora spiritul poetic le arată idealul ; să te apropii de acest ideal înseamnă cea mai înaltă desăvîrșire.“

Această concepție despre poezie domină toată opera lui Schiller sau, mai exact, toată opera lui este creată în spiritul acestei concepții despre rolul important pe care îl are poezia în dezvoltarea societății omenești. Ideile lui filozofice se așează tot în jurul acestei concepții, în care esteticul cuprinde în el și domină toată activitatea omenească.

Poezia lui Schiller îmbrățișează mai multe domenii : unul și cel mai vast este, desigur, acela al liricii filozofice, al acelei *Gedankenlyrik*, de care am vorbit. Baladele lui reprezintă alt domeniu, de asemenea foarte în-

tins. Baladele lui Schiller, cum ar fi de exemplu *Cocoarele lui Ibycus, Zălogul, Lupta cu balaurul* și altele, nu sînt propriu-zis niște creații epice. Peripețiile lor sînt înfățișate numai cu scopul de a ilustra o idee morală. Sînt deci, în fond, poezii care aparțin într-o mare măsură genului didactic, din care fac parte fabula și povestirea morală. Baladele lui Schiller sînt cu totul deosebite de baladele populare, nu sînt întemeiate pe folclor, ci pe evenimente istorice sau pe idei filozofice sau morale. Totuși, datorită frumuseții expresiei și mai ales dramatismului cu care sînt construite, baladele lui Schiller sînt frumoase și în sine, indiferent de înțelesul lor filozofic și indiferent de sensul lor simbolic sau de scopul lor moralizator. Schiller, dramaturg în primul rînd, își compune baladele cu simț dramatic, dialog viu și meșteșug în gradarea acțiunii și cu întorsături neprevăzute și surprinzătoare.

Partea cea mai însemnată a operei lui Schiller o alcătuiesc piesele sale de teatru. Schiller avea o puternică vocație de dramaturg. Atît de puternică, încît ea e covîrșitoare — după cum am mai spus — în toate lucrările lui, în poezii, în povestirile lui, dealtfel puține la număr, și în romanul *Der Geisterseher*. Dragostea lui de teatru se arată încă din copilărie. La Ludwigsburg, care era un Versailles al Württembergului, ducele Karl Eugen înființase un teatru, în care trupe italiene dădeau spectacole de operă și balet. Tatăl lui Schiller tocmai fusese mutat acolo. Familiile ofițerilor aveau intrare gratis la teatru. Schiller, care avea pe atunci treisprezece ani, era nelipsit de la spectacole. Sora lui, Christophine, cu doi ani mai mare decît el, spunea mai tîrziu : „Friedrich era numai ochi și urechi și nu lăsa să-i scape nimic". Acasă, băiatul taie din hîrtie figuri pe care le mișcă apoi ca pe niște marionete. Construiește în grădină o scenă și joacă aici cu prieteni și cu surorile lui piese inventate de el. Tot pe vremea asta, la treisprezece ani, Schiller scrie două piese : *Martirii* și *Absalon*. Vocația lui de dramaturg se arată de pe acum. La douăzeci de ani, cum

am văzut, compune *Hoții*, prima lui mare lucrare. Și ultima lui lucrare e tot o piesă de teatru, *Wilhelm Tell*.

După cum am spus, Schiller debutează către sfîrșitul perioadei de *Sturm und Drang*. Primele sale trei piese, *Hoții*, *Intrigă și iubire* și *Conjurația lui Fiesco la Genova*, poartă în chip evident caracterul acestui curent. Tustrele aceste piese sînt protestatare în fond și vehemente în expresie. Toate sînt întemeiate pe un conflict susceptibil de a căpăta o semnificație generală.

Hoții pleacă de la o dramă de familie. Doi frați, Karl și Franz Moor, sînt deosebiți între ei prin firea lor în chip atît de adînc, încît apar ca două figuri contrastante, închipuind cei doi poli ai firii umane. Karl, generos, bun, luminos, e un om drept, însetat de dreptate. Este totodată un om al naturii, un om al naturii așa cum îl vedea Jean-Jacques Rousseau, a cărui învățătură despre bunătatea primordială a omului domnea pe atunci în literatura Europei. Intrigile fratelui său Franz, care e o fire vicleană, rea, pervertită (tot în sensul lui Rousseau) de o proastă așezare a societății umane, îl fac pe Karl să se smulgă din această societate și să ajungă un răzvrătit, căpitan al unei bande de tîlhari, un apărător al naturii bune împotriva naturii stricate. Karl Moor vrea să cheme la judecată o omenire care s-a îndepărtat de natură și de Dumnezeu și să pună în loc o omenire nouă. El vrea să înfăptuiască acest lucru cu o ceată de oameni care nu pricep idealul lui și intențiile lui de reformă și care se gîndesc numai la prădăciune și la jaf. Și iată-l pe Karl Moor încercînd să restaureze legea umanității cu ajutorul fărădelegii și al nelegiuiților. Aici stă conflictul moral al dramei și totodată neverosimilul ei. Franz Moor, fratele denaturat și ticălos, se sinucide. Karl își dă singur seama că acțiunea lui este o monstruozitate. La sfîrșit el spune : „O, ce nebun am fost cînd mi-am închipuit că voi putea să înfrumusețez lumea cu fapte de groază și că voi sprijini legile cu fărădelegi".

În această primă lucrare dramatică a lui Schiller apar toate calitățile sale de om de teatru, viziunea sceni-

că, simțul dramatic. Totodată, apare și o trăsătură care, cu mai multă sau mai puțină putere, va continua să se ivească de-a lungul întregii sale activități de dramaturg. Iată care este această trăsătură : Schiller este în adîncul firii sale un predicator și un moralist. La el tendința moralizatoare și didactică covîrșește de multe ori vocația artistică, observația este dominată de principiile morale pe care el vrea să le ilustreze și să le apere, ideea copleșește arta, elocvența acoperă pasiunea.

Conjurația lui Fiesco la Genova, a doua piesă a lui Schiller, are la bază un fapt istoric, petrecut la Genova în 1547, atunci cînd Fiesco, un nobil din acel oraș, a vrut să răstoarne pe dogele Genovei, Andrea Doria. Fiesco, suflet mare, dornic de libertate și dreptate, vrea să răstoarne domnia tiranică a lui Doria și să facă din Genova republică. Piesa chiar este numită în subtitlu „o tragedie republicană". A fost reprezentată întîia oară în 1784, cu cinci ani înainte de izbucnirea Revoluției Franceze. Conflictul dramatic în *Fiesco* este puternic motivat și omenește, nu numai ca idee. Fiesco, la început, vrea să răstoarne pe tiranul Doria fiindcă iubește libertatea și urăște asuprirea. Cînd lupta lui începe să izbutească și Fiesco ajunge el însuși sus, acolo unde stătea tiranul, dragostea de putere începe să covîrșească în cugetul său dragostea de libertate. Atunci cînd pune mîna pe putere, el nu o dă poporului, așa cum spusese și voise în chip sincer la început, ci vrea să o țină pentru el. Dorința de dominație covîrșește orice alte sentimente. Și atunci un conjurat, Verrina, republican fără cusur, om dintr-o bucată, omoară pe Fiesco pentru că a trădat ideea de libertate.

Cea de-a treia dintre piesele de la început ale lui Schiller este *Intrigă și iubire*, tipărită în 1784.

Aici Schiller a luat subiectul din realitatea vremii, din societatea în mijlocul căreia trăia. *Sturm und Drang* se mai simte încă puțin în stil, în frazele umflate și sforăitoare pe care le spun uneori personajele. Dar asta este, în fond, o meteahnă a epocii, peste care dacă treci dai de

adevărul uman și de fondul realist al piesei. Conflictul dintre prezidentul von Walter și familia muzicantului Miller, conflict pricinuit de dragostea dintre Ferdinand, fiul nobilului prezident, și Luiza, fiica muzicantului burghez, era pe atunci, în preajma Revoluției Franceze, acut. Era conflictul dintre aristocrația care scăpăta și burghezia care se ridica și care înfățișa în acea epocă pătura iubitoare de progres a societății. Dragostea dintre Ferdinand și Luiza este zădărnicită de intrigile prezidentului, care nici nu vrea să audă de o mezalianță între fiul său și fata muzicantului. Piesa se sfîrșește în chip tragic cu sinuciderea îndrăgostiților, dar și cu prăbușirea prezidentului von Walter.

În primele piese ale lui Schiller apare mai mult instinctul său teatral decît meșteșugul. Mai tîrziu, după ce iese din atmosfera zbuciumată din *Sturm und Drang*, scriitorul își plivește expresia, o curăță de exuberanțe și își reduce tot mai mult episoadele scenice la ceea ce este necesar pentru dezvoltarea acțiunii dramatice.

Studiază atît tragedia clasică franceză, Corneille, Racine, cît și pe Shakespeare. Din regula celor trei unități, de timp, de loc și de acțiune, de care ține seama cu strictețe teatrul clasic francez, Schiller acceptă numai unitatea de acțiune, adică evoluția conflictului dramatic către deznodămînt, fără episoade lăturalnice, care nu slujesc înaintării acțiunii.

Pe Shakespeare, Schiller l-a citit și l-a studiat încă din epoca în care a scris *Hoții*. Este interesant de observat un lucru : la fiecare epocă importantă a activității sale literare, Schiller a suferit influența lui Shakespeare într-un fel anumit ; mai exact, Shakespeare a influențat pe Schiller în mai multe feluri. În epoca primelor piese, Schiller a suferit înrîurirea lui Shakespeare mai ales în ce privește stilul, expresia, limbajul colorat, metaforic, pe care îl întrebuințează personajele. (Trebuie spus, de altfel, că tot curentul literar numit *Sturm und Drang* era puternic influențat de Shakespeare.) În *Don Carlos*, care se situează cronologic după *Hoții, Fiesco* și *Intrigă și iubire*, influența lui Shakespeare e mai mică decît în

oricare altă piesă a lui Schiller. Cu *Don Carlos*, care apărea în 1787 și avea să fie jucat mult mai tîrziu, Schiller își schimbă fundamental forma tragediilor lui. Cele trei tragedii de la început sînt scrise în proză. *Don Carlos* și toate celelalte piese, pe care Schiller le scrie de acum înainte, sînt în versuri. Dar și în ce privește stilul, *Don Carlos* se deosebește de primele piese. Personajele sînt tot așa de elocvente, dar nu mai vorbesc atît de mult în imagini și metafore și se exprimă cu avînt, dar fără alte podoabe verbale decît acelea pe care le inspiră pasiunea. Mai multe cauze au produs aceasta. Mai întîi, constrîngerea pe care o impune versul alb, acest vers iambic de zece și unsprezece silabe, care are gravitate, sobrietate și o sonoritate solemnă prin însuși ritmul său. Altă cauză a fost faptul că Schiller la acea epocă citea și studia pe poeții tragici greci, care l-au îndemnat, desigur, să-și limpezească expresia.

În *Don Carlos* iese la iveală în chipul cel mai clar dublul conflict care stă la temelia teatrului lui Schiller : conflictul pasional și conflictul de idei.

Conflictul pasional e puternic și adînc. Filip al doilea, regele Spaniei, s-a căsătorit din motive politice cu Elisabeta, fiica regelui Henric al II-lea al Franței. Elisabeta fusese logodită cu Carlos, fiul lui Filip din prima căsătorie. Carlos și cu Elisabeta erau îndrăgostiți unul de altul. Voința regelui i-a despărțit. Dar sentimentul dragostei a rămas în fiecare din ei, puternic și nestins. Inimile lor nu s-au despărțit. Între tată și fiu s-a ivit, din cauza acestei căsătorii, o situație tulbure, echivocă, cu bănuieli din partea lui Filip și cu ascunsă gelozie din partea lui Carlos. Dacă ar fi rămas numai atîta, piesa ar fi fost o puternică dramă de familie. Dar Schiller nu se mulțumește numai cu atîta. Firea lui cere și un conflict de idei. Marchizul de Posa, prieten din copilărie al lui Carlos, sosește din Flandra, care la epoca asta e sub dominație spaniolă. În Flandra a început răzvrătirea împotriva Spaniei. Posa, spirit luminos, cu dragoste de oameni și adversar al tiraniei, îndeamnă pe Carlos să se

ducă în Flandra și să ia comanda răsculaților. Îl convinge. Regina e și ea de partea lor. Totul e bine pus la cale, dar împrejurări neprevăzute zădărnicesc planul și piesa se sfîrșește în chip tragic. Posa e ucis din ordinul regelui, iar Carlos e dat chiar de Filip pe mîna tribunalului religios al Inchiziției, adică e hărăzit morții.

Prin gura lui Posa, Schiller expune ideile lui reformatoare în lupta cu obscurantismul și cu fanatismul religios.

Trilogia *Wallenstein*, care cuprinde *Tabăra lui Wallenstein* (1798), *Piccolomini* (1799) și *Moartea lui Wallenstein* (1799), este o evocare a figurii marelui condottiere german din secolul al XVII-lea, din timpul războiului de treizeci de ani. Aici Schiller s-a supus mai mult decît în alte piese ale sale adevărului istoric. Wallenstein nu este portretul ideilor autorului, ci personajul istoric, văzut, bineînțeles, și interpretat în chip personal de Schiller. Dintre toate operele dramatice ale lui Schiller, *Wallenstein* este aceea care se apropie mai mult de piesele lui Shakespeare în ce privește adevărul sufletesc și autenticitatea personajelor. Personajele lui Shakespeare sînt oameni, nu simboluri, sînt oameni care suferă, se bucură, cugetă și acționează ca niște oameni, și nu sînt purtători de idei sau de tendințe morale, sociale, filozofice. Schiller în *Wallenstein* s-a apropiat cel mai mult de această concepție — după mine singura adevărată — a teatrului. Teatrul nu suportă bine decît ori realismul, ori fantezia. Dar nu aceasta era concepția lui Schiller. El — care avea totuși și putere de observație, și fantezie — vedea în teatru o tribună, o catedră, sau un amvon. Predicatorul din el apărea mereu și folosea observația și fantezia în scopuri moralizatoare, reformatoare, care erau excelente în sine, dar nu întotdeauna potrivite pentru creația artistică. Acolo unde Schiller nu predică — sau acolo unde predica este topită bine în plasma artistică —, acolo Schiller mișcă și interesează pe cititor și pe spectator. În *Wallenstein*, Schiller a descris un caracter cu adîncime artistică, fără să-l încarce cu idei și cu ten-

dinţe de ale lui. Dintre toate personajele lui Schiller, Wallenstein este cel mai veridic şi mai viu.

În *Maria Stuart*, reprezentată în 1800, ca şi în *Wallenstein*, conflictul caracterelor este mai pronunţat decît conflictul ideilor. Rivalitatea dintre frumoasa Maria Stuart, regina catolică a Scoţiei, şi Elizabetha, regina protestantă a Angliei, capătă însă şi aspectul unui conflict de idei : pe de o parte catolicismul, pe de altă parte protestantismul, în luptă pentru dominaţie.

Fecioara din Orléans, reprezentată pentru prima oară în primăvara anului 1801, evocă figura Ioanei d'Arc, eroina naţională a Franţei. În această piesă, Schiller nu ţine seamă de adevărul istoric decît într-o foarte mică măsură — mult mai mică decît în *Wallenstein*, de exemplu, sau în *Maria Stuart*. Vedem pe Ioana d'Arc, fiica unui cioban, cum, în urma unei vocaţii care o iluminează deodată, îmbărbătează şi duce la izbîndă oştirea franceză în luptă cu englezii, care invadaseră Franţa şi ocupaseră o bună parte din teritoriul ei. Pînă aici, acţiunea, în linii mari, se potriveşte cu faptele istorice. Sfîrşitul însă contrazice realitatea istorică. Ioana d'Arc, după cum se ştie, a fost prinsă de englezi, datorită unei trădări, a fost învinuită de vrăjitorie şi de erezie, judecată de un tribunal ecleziastic şi apoi arsă pe rug la Rouen în 1431. În piesa lui Schiller, Ioana e prinsă de englezi, din întîmplare, şi e închisă într-un turn. În preajma turnului se dă o luptă între englezi şi francezi. Auzind zgomotul luptei, Ioana d'Arc îşi rupe cu o putere supraomenească lanţurile, smulge sabia unui soldat de pază încremenit la vederea unei asemenea isprăvi nemaipomenite, se năpusteşte afară şi duce şi de data asta la izbîndă oştirea franceză, care începuse să şovăie în faţa duşmanului. În luptă eroina e rănită şi moare cu glorie, înconjurată de conaţionalii ei.

După mărturisirea lui, într-o scrisoare de pe vremea cînd scria piesa, Schiller, evocînd această figură, istorică desigur, dar şi împrejmuită de legendă, a vrut să trateze poetic un subiect plin de poezie. A vrut să ofere publicului o piesă în care să nu apară deloc, cum tot el

spune, „servila imitaţie a naturii". Ca să apese şi mai tare asupra acestei intenţii, el îşi numeşte piesa: „O tragedie romantică".

Să nu ne lăsăm, totuşi, amăgiţi de acest subtitlu. Epitetul de „romantic" înseamnă aici „poetic", aşa cum se vede şi din scrisoarea lui Schiller de care am pomenit. *Fecioara din Orléans* este o piesă construită trainic; acţiunea exterioară este condusă fără şovăire; această acţiune, înfăţişată de faptele materiale, este însoţită de o foarte vie acţiune interioară şi care e motivată psihologic. Eroina lui Schiller este o fiinţă profund umană, fără nimic supranatural, zbuciumată de sentimente omeneşti obişnuite. Calităţile de meşter dramaturg ale lui Schiller se găsesc şi în această piesă într-un limbaj de mare frumuseţe poetică.

Fecioara din Orléans, ca aproape toate piesele lui Schiller, ilustrează şi ea o idee — şi anume ideea de patriotism. Tragedia aceasta este un poem elocvent al iubirii de ţară şi aşa a fost ea privită de conaţionalii lui Schiller puţin mai tîrziu, în perioada războaielor de cucerire ale lui Napoleon.

În *Logodnica din Messina*, jucată în 1803, Schiller introduce într-o piesă modernă corul, după modelul tragicilor greci, ca un comentator al evenimentelor piesei. Tragedia aceasta, care se petrece într-o epocă nedeterminată a Evului Mediu, are ca subiect o întîmplare în care fatalitatea domină. Doi fraţi se îndrăgostesc de sora lor, fără să ştie că e sora lor. Unul din ei ucide din gelozie pe celălalt. La urmă, fratele ucigaş află adevărul. De deznădejde se sinucide. Acest soi de piesă, care a căpătat numele de dramă fatalistă, avea să fie, după Schiller, foarte des cultivată, atît în literatura germană, cît şi în teatrul romantic francez, dar fără cor. Încercarea lui Schiller de a introduce corul n-a avut succes şi e explicabil de ce. Corul, care se potrivea cu gustul anticilor şi cu concepţia lor despre teatru, nu se mai potriveşte cu gustul şi cu concepţia spectatorului modern.

Wilhelm Tell este ultima piesă pe care a scris-o Schiller. *Wilhelm Tell*, erou național al Elveției, este un răzvrătit și un luptător pentru libertate. Lupta lui împotriva lui Gessler, guvernator numit de imperiul Austriei în cantoanele Schwyz și Uri din Elveția, este totodată lupta poporului elvețian împotriva dominației străine și capătă chiar o semnificație generală, de luptă a omului pentru libertate.

Pentru a pregăti o judecată de ansamblu asupra teatrului lui Schiller, cred că este nimerit să-l lăsăm chiar pe el să vorbească. Schiller a scris în 1784, așadar în epoca primelor lui drame, un studiu intitulat *Teatrul considerat ca o instituție morală*. Deja titlul acesta spune foarte mult. Să cităm cîteva pasaje : „Jurisdicția scenei începe acolo unde domeniul legilor lumești se sfîrșește. Cînd justiția orbește fiind plătită cu aur și ajunge în solda vițiului, cînd ticăloșia celor care au în mîna lor puterea își bate joc de neputința justiției, iar frica de oameni oprește brațul autorității, atunci teatrul ia el în mînă paloșul și balanța și tîrăște crima în fața unei cumplite judecăți. Îi stau la îndemînă domeniile vaste ale fanteziei și ale istoriei, trecutul și viitorul. Ticăloșii cumpliți care s-au prefăcut de mult în pulbere sînt înviați prin atotputernicia poeziei și mai trăiesc o dată viața lor mișelească pentru ca posteritatea să tragă din acest spectacol o înfiorătoare învățătură. [...] Teatrul este mai mult decît oricare altă instituție a statului o școală a înțelepciunii practice, un îndrumător în viața cetățenească, o cheie sigură cu care descui porțile cele mai tainice ale sufletului omenesc." „Teatrul este instituția în care se îmbină plăcerea cu învățătura, odihna cu sforțarea, distracția cu cultura, instituția în care nici o însușire a sufletului nu lucrează în dauna alteia și nici o plăcere nu știrbește armonia sufletească."

Se vede din aceste vorbe cît de departe este concepția despre teatru a lui Schiller de concepția pe care o

ilustrează teatrul lui Shakespeare. Personajele lui Shakespeare sînt numai oameni, personajele lui Schiller sînt oameni care expun ideile autorului și îi servesc la dezvoltarea și susținerea tezelor sale morale. Din cauza aceasta ele suferă de neajunsurile pe care le are poezia subordonată, chiar atunci cînd ea este produsă de un suflet generos și de un mare talent.

1955

METAMORFOZELE LUI FRIEDRICH SCHLEGEL

Nur wer sich wandelt bleibt mit mir verwandt!

(Numai cel care se schimbă e înrudit cu mine!)

NIETZSCHE

Romantismul, în istoria literaturii, se prezintă cu două însuşiri principale. El apare cercetătorului ca un mod de existenţă şi de dezvoltare psihică, mai mult chiar, de conformaţie spirituală, şi ca un curent literar. Dintre aceste două însuşiri, cea dintîi este cea mai importantă, fiindcă ea este neapărat necesară pentru ca romantismul să poată lua fiinţă. Curentul literar romantic se naşte numai pe temeiul modului romantic de existenţă psihică.

Aceste însuşiri se găsesc întrunite în chip incomparabil la scriitorii romantici germani şi, mai înainte de toţi ceilalţi, la acei scriitori care, între 1798 şi 1800, adunaţi în jurul revistei *Athenaeum* din Berlin, formează curentul ce poartă numele de şcoala romantică germană. Trei scriitori ies mai cu deosebire la iveală în dezvoltarea acestui curent, August Wilhelm Schlegel (1767—1845), fratele său, Friedrich Schlegel (1772—1829), fondatori amîndoi şi redactori ai revistei *Athenaeum*, şi Friedrich von Hardenberg numit Novalis (1772—1801). Novalis şi Wilhelm Schlegel ocupă un loc larg în istoria literaturii, fiind vestiţi, cel dintîi cu visul „florii albastre“, cu ecouri şi la noi, de suprafaţă însă, în poezia cunoscută a lui Eminescu, iar cel de-al doilea cu a sa *Comparaison entre la „Phèdre“ de Racine et celle d'Euripide* (1807), lovitură de răsunet dată prestigiului şi autorităţii de care se bucura în toată Europa, de vreo sută

şi mai bine de ani, literatura secolului al şaptesprezecelea francez (lovitură care, dealtfel avusese, în *Hamburgische Dramaturgie* a lui Lessing (1768), un precedent, mai puţin răsunător pentru că nu fusese exprimat în franceză, pe atunci singura limbă de legătură internaţională, scrisă şi vorbită de toţi oamenii cultivaţi ai Europei). Lucrarea lui Wilhelm Schlegel este o excelentă operă de critică literară, întemeiată nu pe considerarea admirativă a frumuseţilor de limbă şi de expresie a celor două tragedii, aşa cum se făcuse pînă atunci, ci pe studiul pătrunzător al spiritului în care acele tragedii sînt compuse. Cunoscător adînc al literaturii eline şi latine, precum şi al mai multor literaturi moderne, scriind, ca şi Alexander von Humboldt, nu numai în limba maternă, ci, cu elegantă îndemînare, şi în franceză, traducător al lui Shakespeare şi al lui Calderón (traducerile sale din Shakespeare rămîn mereu ca un model cu greu egalabil al artei de-a traduce), prieten cu Doamna de Staël, din a cărei societate cosmopolită şi poliglotă face parte la Coppet, în Elveţia, şi pe care o însoţeşte în peregrinările ei prin Europa, de la Roma la Stockholm, Wilhelm Schlegel este un spirit european, deschis tuturor zărilor Europei, atît în timp cît şi în spaţiu, aşa cum se vede din studiile sale de literatură, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (Prelegeri despre literatura frumoasă şi artă)* (1801—1804), şi *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Prelegeri despre arta şi literatura dramatică)* (1809).

Mai puţin vestit, poate, decît fratele său şi decît Novalis, Friedrich Schlegel, cu părerile sale expuse în *Athenaeum* sub titlul de *Fragmente*, cu cîteva studii scrise tot în acea vreme, şi cu romanul său *Lucinde*, are totuşi o importanţă covîrşitoare în ce priveşte atît cunoaşterea ideilor literare şi filosofice ce stau la baza mişcării romantice, cît şi mai cu seamă în ce priveşte firea romantică, romantismul considerat tocmai ca o conformaţie sufletească şi ca un mod de existenţă şi de dezvoltare spirituală. Pe lîngă aceasta şi chiar mai înainte de orice,

Friedrich Schlegel este un producător și un susținător de idei despre viață și despre lume, de idei care sînt ale lui, fie că le judecăm după originea lor, fie că le judecăm după felul în care el îmbină și mlădiază în chip original idei mai vechi, așa cum face, de exemplu, cu ideea de ironie, socratică la origine, și care capătă la Friedrich Schlegel un înțeles nou și o aplicație deosebită, datorită noilor însușiri cu care el o dotează.

Născut la 10 martie 1772, în Hannover, unde tatăl său era pastor și consilier consistorial, autor și el în tinerețe de poezii și studii literare, Friedrich Schlegel, după o scurtă ucenicie la un bancher din Leipzig, studiază dreptul la Universitatea din Göttingen, apoi la cea din Leipzig. Părăsește în curînd studiile juridice, se adîncește în studiul filozofiei, al istoriei și al literaturii și cîștigă și în aceste domenii, datorită unor vaste lecturi, cunoștințe temeinice. Spre deosebire de fratele său Wilhelm, limpede și metodic, teoretician echilibrat al romantismului, cu o viguroasă vocație de critică exactă, pe care verva polemică n-o face să-și piardă măsura, Friedrich, pe lîngă o mare capacitate intelectuală și, ca și eroul *alter ego* al său, Julius din *Lucinde*, cuprins de o „gefrässige Wissbegier“, o hulpavă dorință de-a ști, are la douăzeci de ani un suflet neliniștit, pendulînd între sentimente extreme, nu rareori hărțuit de melancolie și de neîncredere în el și în lume :

„Die Menschheit ist etwas wunderbares Schönes, etwas unendlich Reiches — und doch zerfrisst das Gefühl unserer Armut jeden Moment meines Lebens. Und dann gibt es Zeiten, wo das Beste, was ich mir zu denken vermag, meine Tugend, wenn sie auf den Augenblick erreichbar wurde, mich anekelt. [...] Was ich aber eigentlich am meisten an mir zu tadeln habe, dafür finde ich keine Worte, es auszudrücken ; es gehört mit dahin, dass die seltsamsten Absprünge von der höchsten Höhe zur tiefsten Tiefe meinem Gefühl so gewöhnlich sind.“ („Omenirea este ceva minunat de frumos, ceva de-o infinită bogăție — și totuși sentimentul sărăciei noastre roade fiecare clipă a vieții mele. Și iată că există răstimpuri

în care tot ce-mi pot gîndi mai bun, virtutea, chiar dacă aş putea să mi-o ajung cîndva, mă scîrbeşte. Ceea ce însă, într-adevăr îmi reproşez cel mai mult este că nu găsesc cuvinte să exprim aceasta ; e din pricină că cele mai stranii salturi de la cea mai înaltă înălţime la cea mai adîncă adîncime sînt atît de obişnuite simţirii mele.") (Dintr-o scrisoare din 1791 către fratele său Wilhelm, citată în Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1870, p. 874.) Şi tot dintr-o scrisoare către acelaşi, din 1792: „Es fehlt mir die Zufriedenheit mit mir und anderen Menschen, die Sanftmut, die Grazie, welche Liebe erwerben kann... Längst habe ich bemerkt, welchen Eindruck ich fast immer mache. Man findet mich interessant und geht mir aus dem Wege. Wo ich hinkomme flieht die gute Laune und meine Nähe drückt. Am liebsten besieht man mich aus der Ferne wie eine gefährliche Rarität. Gewiss, Manchen flösse ich bitteren Widerwillen ein." („Îmi lipseşte mulţumirea de mine însumi şi de ceilalţi oameni, blîndeţea, gingăşia care poate să cîştige iubire... De multă vreme, am observat ce impresie produc eu aproape întotdeauna. Lumea spune că sînt interesant şi mă ocoleşte. Oriunde mă duc, buna dispoziţie piere şi apropierea mea este apăsătoare. Toţi preferă să mă vadă de departe ca pe-o primejdioasă raritate. E sigur că eu inspir oamenilor un amar dezgust".) (Haym, *op. cit.*, p. 875.) Şi încă un pasaj dintr-o scrisoare din 1793, tot către fratele său : „Ich lebe sehr einsam, und auch im innersten Herzen fühle ich mich einsam. Die Bande oder Ketten der Natur habe ich zerrissen, und ich fühle immer mehr, dass die Bande meiner Erfindung schwach und kraftlos sind, ich stehe einzeln, gleichsam nur ausserhalb der Welt". („Trăiesc foarte singur şi în adîncul inimii simt că sînt de asemenea singur. Legăturile sau lanţurile naturii le-am sfărîmat şi simt tot mai mult că legăturile capacităţii mele de invenţie sînt slabe şi fără vlagă ; sînt stingher, oarecum în afara lumii.") (Citat în Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, herausgegeben von Wolfdietrich Rasch, München, 1964. Nachwort, p. 688).

în care tot ce-mi pot gîndi mai bun, virtutea, chiar dacă aş putea să mi-o ajung cîndva, mă scîrbeşte. Ceea ce însă, într-adevăr îmi reproşez cel mai mult este că nu găsesc cuvinte să exprim aceasta ; e din pricină că cele mai stranii salturi de la cea mai înaltă înălţime la cea mai adîncă adîncime sînt atît de obişnuite simţirii mele.") (Dintr-o scrisoare din 1791 către fratele său Wilhelm, citată în Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1870, p. 874.) Şi tot dintr-o scrisoare către acelaşi, din 1792 : „Es fehlt mir die Zufriedenheit mit mir und anderen Menschen, die Sanftmut, die Grazie, welche Liebe erwerben kann... Längst habe ich bemerkt, welchen Eindruck ich fast immer mache. Man findet mich interessant und geht mir aus dem Wege. Wo ich hinkomme flieht die gute Laune und meine Nähe drückt. Am liebsten besieht man mich aus der Ferne wie eine gefährliche Rarität. Gewiss, Manchen flösse ich bitteren Widerwillen ein." („Îmi lipseşte mulţumirea de mine însumi şi de ceilalţi oameni, blîndeţea, gingăşia care poate să cîştige iubire... De multă vreme, am observat ce impresie produc eu aproape întotdeauna. Lumea spune că sînt interesant şi mă ocoleşte. Oriunde mă duc, buna dispoziţie piere şi apropierea mea este apăsătoare. Toţi preferă să mă vadă de departe ca pe-o primejdioasă raritate. E sigur că eu inspir oamenilor un amar dezgust".) (Haym, *op. cit.*, p. 875.) Şi încă un pasaj dintr-o scrisoare din 1793, tot către fratele său : „Ich lebe sehr einsam, und auch im innersten Herzen fühle ich mich einsam. Die Bande oder Ketten der Natur habe ich zerrissen, und ich fühle immer mehr, dass die Bande meiner Erfindung schwach und kraftlos sind, ich stehe einzeln, gleichsam nur ausserhalb der Welt". („Trăiesc foarte singur şi în adîncul inimii simt că sînt de asemenea singur. Legăturile sau lanţurile naturii le-am sfărîmat şi simt tot mai mult că legăturile capacităţii mele de invenţie sînt slabe şi fără vlagă ; sînt stingher, oarecum în afara lumii.") (Citat în Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, herausgegeben von Wolfdietrich Rasch, München, 1964. Nachwort, p. 688).

Pe lîngă importanța lor în ce privește definirea caracterului lui Friedrich Schlegel, aceste mărturisiri descriu și fixează în chip adînc unele trăsături caracteristice ale sufletului romantic, ale conformației psihice romantice.

Peste opt ani, Chateaubriand, în *René*, scris în 1801, apărut în *Génie du Christianisme*, 1802, avea să expună — aproape, uneori, cu aceleași cuvinte — starea de spirit, chiar mai mult : exact alcătuirea sufletească exprimată de Friedrich Schlegel :

„Mon humeur était impétueuse, mon caractère inégal. Tour à tour bruyant et joyeux, silencieux et triste. [...] On m'accuse d'avoir des goûts inconstants, de ne pouvoir jouir longtemps de la même chimère, d'être la proie d'une imagination qui se hâte d'arriver au fond de mes plaisirs, comme si elle était accablée de leur durée. [...] Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur ? [...] Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence. [...] Hélas ! j'étais seul, seul sur la terre. [...] Ma conduite, mes discours, mes sentiments, mes pensées, n'étaient que contradictions, ténèbres, mensonges. [...] Tout m'échappait à la fois : l'amitié, le monde, la retraite. J'avais essayé de tout, et tout m'avait été fatal. Repoussé par la société..." („Eram izbucnitor, aveam o fire inegală. Rînd pe rînd, gălăgios și vesel, tăcut și trist. [...] Lumea mă învinuiește spunînd că am gusturi schimbătoare, că nu mă pot bucura mult timp de aceeași himeră, că sînt prada unei imaginații care se grăbește să ajungă la capătul plăcerilor mele, ca și cum durata lor ar copleși-o. [...] E vina mea că aflu pretutindeni limite, că tot ce e finit nu are pentru mine nici o valoare ? [...] Îmi lipsea ceva ca să umplu abisul existenței mele. [...] Vai ! eram singur, singur pe pămînt. [...] Purtarea mea, vorbele mele, sentimentele mele, gîndurile mele nu erau decît contradicții, tenebre, minciuni. [...] Nimic nu izbuteam să-mi păstrez, nici prietenia, nici lumea, nici viața retrasă. Pe toate le încercasem și toate îmi fuseseră fatale. Respins de către societate...")

Este aici mai mult decît o coincidență. În împrejurări diferite, la interval numai de cîțiva ani, cu profunde deosebiri în ce privește nașterea, starea socială, ocupațiile, chiar și aspirațiile intelectului, Friedrich Schlegel fiind înclinat către jocul ideilor, către speculația filozofică, foarte puțin poet creator, Chateaubriand fiind pornit către exaltarea sentimentelor, cu un mare talent poetic, ei sînt suflete înrudite și fiecare în parte reprezintă sufletul romantic cu setea lui de infinit, cu trecerea bruscă și des repetată de la o extremă la alta a sensibilității, cu contradicții conciliate doar de poezie (la Friedrich Schlegel, ce-i drept, mai mult de o mlădiere poetică a gîndirii, fără un rezultat de creație poetică), cu sentimentul izolării și cu gustul singurătății. Așadar, la amîndoi, o dispoziție nativă pentru un anumit mod de viață sufletească, favorizată, poate, dar în nici un caz provocată, de împrejurări exterioare. Cei doi, în orice timp și în orice loc, ar fi arătat, ca și alți scriitori romantici, aceleași trăsături adînci, care disting caracterul romantic, cu deosebirea numai că amîndoi, și mai cu seamă Friedrich Schlegel, acordă mai puțină importanță visului, acesta fiind alt element de bază al conformației spirituale romantice, preponderent la un Novalis, la un Poe, la un Gérard de Nerval, la un Eminescu.

Cu o asemenea fire Friedrich Schlegel era sortit să fie un neconformist și un inadaptabil. Totodată, însă, datorită tocmai marii sale puteri de pătrundere intelectuală, el era capabil să se judece și să judece viața și oamenii, cu răceală științifică și cu un simț ascuțit al corelațiilor ascunse.

Locuiește rînd pe rînd la Dresda, apoi la Jena, iar din 1797 la Berlin unde în 1798 fondează împreună cu Wilhelm revista *Athenaeum*. În această revistă publică cele mai multe din *Fragmente* (un prim mănunchi fusese deja publicat în revista *Lyceum der Schönen Künste*, Berlin, 1797), maxime și reflecții, în care se află, printre altele, idei interesante, *primele idei* despre poezia romantică, despre firea romantică, idei fundamentale pentru caracterizarea romantismului ca alcătuire sufletească și

ca mișcare literară și filozofică. Alte lucrări din această perioadă sînt : *Über das Studium der griechischen Poesie (Despre studiul poeziei grecești*, 1797) ; un studiu despre Lessing (1797) ; apoi, în *Athenaeum* (vol. II, 1799), *Gespräch über die Poesie (Discuție despre poezie)* ; și tot acolo (vol. III, 1800) : *Über die Unverständlichkeit (Despre imposibilitatea de-a înțelege)*. În 1799 apare romanul său *Lucinde*. Se împrietenește la Jena cu Novalis și tot aici cunoaște pe Fichte, iar la Berlin pe Ludwig Tieck. În primăvara lui 1802 pleacă la Paris. Aici, timp de vreun an, se ocupă cu studiul poeziei medievale și provensale, precum și cu studiul persanei și al sanscritei. Rezultatul acestui din urmă studiu va fi lucrarea *Über die Sprache und Weisheit der Indier (Despre limba și înțelepciunea indienilor)*, apărută în 1808.

Se căsătorește în 1804 cu Dorothea Veit, scriitoare. În 1808 trece, împreună cu soția sa, la catolicism și se stabilește la Viena, unde ocupă funcții în diplomația austriacă. De acum înainte, lucrările lui, îndeosebi prelegeri despre literatură și artă, ținute la Viena și în alte orașe, în afară doar de *Geschichte der alten und neuen Literatur (Istoria literaturii vechi și noi)*, în care se păstrează intacte pătrunderea sa critică și lărgimea vederilor sale de ansamblu, încep să aibă tot mai mult un caracter de parțialitate și de subordonare, potrivit cu credința sa și cu funcțiile pe care le ocupă. În urma unui atac de apoplexie, moare la 29 ianuarie 1829 în Dresda, unde, cu cîteva zile mai înainte, ținuse prelegeri despre *Filozofia limbii și a cuvîntului*.

Ce distinge înainte de toate pe Friedrich Schlegel, în scrierile sale, este o mare curiozitate intelectuală și însușirea de-a emite și de-a stîrni idei. E gînditor excelent și, ca toți scriitorii de la *Athenaeum*, puțin înzestrat cu putere de creație literară. Priceperea lui însă și pătrunderea critică în ce privește literatura și cultura spirituală în general sînt de primul rang. Încă de pe vremea studenției, el se caracterizează singur drept „ein reagierender Leser“, „un cititor care reacționează [la ce citește]“. În chip neașteptat, neliniștea lui sufletească este însoțită, în

ce privește gîndirea sa, de o mare dorință de ordine și de echilibru, mai cu seamă în domeniul literaturii. Lucrul acesta apare, exprimat abundent și răspicat, în lucrarea *Despre studiul poeziei grecești*, scrisă în 1795, publicată abia în 1797. Lucrarea începe cu o critică a modului în care poeții moderni concep și lucrează opera literară. Friedrich Schlegel le reproșează faptul că ei nu au deloc grija perfecțiunii formale, recunoscîndu-le totuși merite de altă natură decît cele propriu-zis literare : „Es ist ein schönes Verdienst der modernen Poesie, dass so vieles Gute und Grosse, was in den Verfassungen, der Gesellschaft, der Schulweisheit verkannt, verdrängt und verscheucht worden war, bei ihr bald Schutz und Zuflucht, bald Pflege und eine Heimat fand. [...] Aber ist nicht ebensooft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter, als Schönheit ? Analysiert die Absicht des Künstlers. [...] Beinahe überall werdet ihr eher jedes andere Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letztes Massstab für den Wert ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden ; nur nicht das Schöne !" („E un frumos merit al poeziei moderne că atîtea lucruri bune și mari, care în orînduiri, în societate, în înțelepciunea didactică, fuseseră nesocotite, date la o parte și alungate, și-au găsit la ea cînd adăpost și refugiu, cînd îngrijire și o patrie. [...] Nu este, oare, însă tot așa de des scopul poeților acestora adevărul și morala și nu frumusețea ? [...] Analizați intenția artistului. [...] Aproape pretutindeni veți găsi, subînțeles sau clar indicat, drept țel înalt și drept legea cea dintîi a artei și drept ultimă unitate de măsură a valorii operelor lor, orice alt principiu, numai frumosul nu !") (Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, München 1964, p. 122—123.)

Omul acesta, turmentat de neliniști și hărțuit de contradicții, respinge dezordinea pe care o provoacă în literatură lipsa de gust și încîlcirea genurilor. Frumosul, spune el în continuarea considerațiilor de mai sus, „este atît de puțin principiul dominant al poeziei moderne, încît multe din operele sale cele mai bune sînt în chip

evident nişte descrieri ale urîtului" („Darstellungen des Hässlichen"). „Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung ; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und ein dramatisches Stoff in lyrische Form gezwängt. Diese Anarchie bleibt nicht an den äussern Grenzen stehen, sondern erstreckt sich über das ganze Gebiet des Geschmacks und der Kunst." („Chiar genurile literare își schimbă reciproc destinația ; o dispoziție lirică devine obiectul unei drame și un material dramatic e îndesat cu forța într-o formă lirică. Această anarhie nu se mărginește numai la limitele exterioare, ci se întinde peste tot domeniul gustului și al artei.") *(Ibidem).*

Argumentarea lui Friedrich Schlegel din paginile introductive la *Despre studiul poeziei grecești* este pătrunsă și susținută de o puternică tendință spre unitate (nu spre uniformizare), tendință care este de fapt identică cu acel „dor de infinit" („Sehnsucht nach dem Unendlichen") de care vorbește el într-o scrisoare către fratele său, dor de infinit care nu este nici el altceva decît nevoia stabilității, a permanenței, ceea ce, desigur, nu presupune defel starea pe loc, ci o mișcare înnoitoare pe un drum bine croit. Iată-l vorbind despre unitatea culturii europene, în niște termeni care își păstrează și azi și își vor mai păstra însemnătatea :

„Es ist wahr, bei aller Eigentümlichkeit und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verrät das europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprachen, der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der frühern Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung ihrer Kultur. [...] Ausserdem ist die Bildung dieser äusserst merkwürdigen Völkermasse so ining verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegenseitigem Einflusse aller einzelnen Teile ; sie hat bei aller Verschiedenheit so viele gemeinschaftliche Eigenschaften, strebt so sichtbar nach einem gemeinschaftlichen Ziele, dass sie nicht wohl anders als wie ein Ganzes betrachtet werden kann. Was vom Ganzen wahr

ist, gilt auch vom einzelnen Teil : wie die moderne Bildung überhaupt, so ist auch die moderne Poesie ein zusammenhängendes Ganzes. [...] Durch diese Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Nationalcharakters immer mehr verwischt, und endlich fast gar vertilgt. An seine Stelle tritt ein allgemeiner europäischer Charakter, und die Geschichte jeder nationellen Poesie der Modernen enthält nichts andres, als den allmählichen Übergang von ihrem ursprünglichen Charakter zu dem spätern Charakter künstlicher Bildung." („E adevărat că, cu toate particularitățile și deosebirile fiecărei națiuni, totuși sistemul popoarelor europene, datorită unui spirit vădit asemănător în ce privește limbile, alcătuirile, obiceiurile și instituțiile, dovedește, în multe urme rămase din vremea veche, originea comună și omogenă a culturii lor. [...] În afară de asta, cultura acestei extrem de remarcabile mase de popoare este atît de strîns legată, atît de coerentă de obicei, atît de statornică în influențele reciproce ale tuturor părților ce-o compun ; cu toate deosebirile, ea are atîtea însușiri comune, năzuiește în chip tot atît de evident spre un țel comun, încît nu poate fi considerată decît ca un tot. Ceea ce e adevărat cu privire la tot e adevărat și pentru o singură parte : așa cum este cultura modernă în general, este și poezia modernă un tot coerent. [...] Prin această comunitate tăria caracterului național originar se șterge tot mai mult și însfîrșit chiar aproape că dispare. În locul lui apare un caracter general european și istoria fiecărei poezii naționale a modernilor nu conține altceva decît trecerea treptată de la caracterul ei originar la caracterul de mai tîrziu al unei culturi artificiale.") (*Ibidem*, pp. 128—129.)

Și mai departe, cu și mai multă asprime : „Der Name der Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt : mit abenteurlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln und rohen Lüsten zu schmeicheln. Aber überall, wo echte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt,

wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine anderen Reize kennt, als niedrige Üppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffs bliebt ihr Geist immer derselbe : verworrne Dürftigkeit. [...] Wenn man diese Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit des Ganzen der modernen. Poesie, und die hohe Trefflichkeit der einzelnen Teile gleich aufmerksam beobachtet : so erscheint ihre Masse wie ein: Meer streitender Kräfte, wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen. Man könnte sie ein Chaos alles Erhabnen, Schönen und Reizenden nennen, welches gleich dem alten Chaos, aus dem sich, wie die Sage lehrt, die Welt ordnete, eine Liebe und einen Hass erwartet, um die verschiedenartigen Bestandteile zu scheiden, die gleichartigen aber zu vereinigen." („Numele artei este pîngărit atunci cînd se dă numele de poezie faptului că te joci cu imagini năstrușnice sau copilărești ca să ațîți pofte lîncede, să exciți simțuri tocite și să măgulești patimi grosolane. Pretutindeni unde o cultură veritabilă nu pătrunde în marea masă a poporului, va exista o artă trivială care nu cunoaște alt farmec decît senzualitatea josnică și vehemența respingătoare. Schimbînd mereu subiectele, spiritul ei rămîne mereu același : turbure meschinărie. [...] Dacă observi cu atenție această lipsă de scop și această lipsă de legi a poeziei moderne în totalitatea ei precum și înalta perfecțiune a părților ei luate izolat, masa ei îți apare ca o mare de forțe ce se luptă între ele, și în care părticele de frumusețe împrăștiată, crîmpeie de artă sfărîmată într-un turbure amestec se agită nelămurit de-a valma. Ai putea să le numești un haos al oricărui sublim, al oricărui frumos, al oricărui farmec, haos care, la fel cu vechiul haos, de unde, așa cum legenda spune, a ieșit orînduită lumea, așteaptă ca o iubire sau o ură să separe părțile deosebite, iar pe cele asemănătoare să le unească.") (*Ibidem*, pp. 121—122, 127.)

Două idei interesante se desprind din această violentă critică. Mai întîi, că „anarhia estetică“ a poeziei moderne rezultă, măcar în parte, dar aceasta cu siguranță, din faptul că marea masă a poporului nu este pătrunsă de o cultură veritabilă, ceea ce înseamnă că valoarea poeziei sporește sau se micșorează după gradul de cultură a societății în care ea se produce ; al doilea, că dezordinea poeziei moderne n-ar putea fi înlăturată și ordinea în această poezie n-ar putea fi instaurată decît datorită unui principiu de iubire sau unui principiu de ură care ar interveni cu vigoare. Așadar, în modul cel mai curios, un apel la ordine întemeiat pe posibilitatea unui cutremur pasional („iubire sau ură“).

Există două feluri de cultură, continuă Friedrich Schlegel, una naturală și alta artificială : „In jener ist der erste ursprüngliche Quell der Tätigkeit ein unbestimmtes Verlangen, in dieser ein bestimmter Zweck. Dort ist der Verstand auch bei der grössten Ausbildung höchstens nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung ; der gesamte zusammengesetzte Trieb aber der unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung. Hier ist die bewegende, ausübende Macht zwar auch der Trieb ; die lenkende, gesetzgebende Macht hingegen der Verstand : gleichsam ein oberstes lenkendes Prinzipium, welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung determiniert, die Anordnung der ganzen Masse bestimmt und nach Willkür die einzelnen Teile trennt und verknüpft.“ („În cea dintîi, primul izvor original al activității este o nedefinită cerință, în cea de-a doua un scop definit. În cea dintîi inteligența este, chiar cu cea mai mare dezvoltare, cel mult numai slujitoarea și tălmăcitoarea vocației. Instinctul este și în cea de-a doua forța care pune în mișcare și execută ; forța conducătoare și legiuitoare este însă inteligența : oarecum un principiu superior și cîrmuitor care călăuzește și mînă forța oarbă, determină direcția ei, hotărăște orînduirea întregii mase și, după cum vrea, separă sau îmbină diferitele părți.“) (*Ibidem*, pp. 132—133.)

Potrivit cu cele două culturi, există de asemenea o artă naturală și una artificială. Cea dintîi aparține Antichității, îndeosebi Antichității eline; arta artificială, în care principiul conducător este inteligența, apare în epoca modernă. * Poezia modernă, spune Friedrich Schlegel, nu ascultă de instinct, așadar de natură, ci de „anumite concepte diriguitoare". El nu precizează care sînt aceste concepte. Ele sînt „verkehrt", greșite, „dunkel und verworren", obscure și încîlcite; tot ele sînt, de exemplu, cauza care produce „fantasmagoria poeziei romantice" („die Phantasterei der romantischen Poesie"). „Opera colosală a lui Dante este un nou document pentru caracterul artificial al celei mai vechi poezii moderne." Opera lui Dante, considerată în ansamblul ei, este produsul „acelei forțe originare" care stă și la baza poeziei antice. Dar construcția ei se datorește „den gotischen Begriffen der Barbaren", conceptelor gotice ale barbarilor. Și aici, în sfîrșit, Friedrich Schlegel dă un exemplu precis. Este vorba de rimă, care înfățișează o dovadă a artificialității poeziei moderne:

„Der Reim selbst scheint ein Kennzeichen dieser ursprünglichen Künstlichkeit unsrer ästhetischen Bildung. Zwar kann vielleicht das Vergnügen an der gesetzmässigen Wiederkehr eines ähnlichen Geräusches in der Natur des menschlichen Gefühlsvermögens selbst gegründet sein. Jeder Laut eines lebenden Wesens hat seinen eigentümlichen Sinn, und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute ist nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut

---

* Herder era și el de aceeași părere, atunci cînd — comparînd poezia antică cu poezia italiană — spunea despre aceasta că „declamă plăcut, *conversează*", pe cînd poezia anticilor *„steht für sich selbst da,* in schweigender Würde, in natürlicher Schönheit", *„e de sine stătătoare,* cu liniștită demnitate, cu frumusețe naturală." *(Briefe zur Beförderung der Humanität,* 1793—1797 ∾ *Scrisori pentru propășirea umanității, scrisoarea a optzeci și șaptea.)*

den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet sie die beharrliche Eigentümlichkeit. Sie ist die tönende Charakteristik, das musikalische Porträt einer individuellen Organisation. So wiederholen viele Tierarten stets dasselbe Geräusch, gleichsam um der Welt ihre Identität bekannt zu machen — sie reimen. Es liesse sich auch wohl denken, dass bei einer ungünstigen oder sehr abweichenden Naturanlage ein Volk auch ohne Künstelei an der Ähnlichkeit des Geräusches ein ganz unmässiges Wohlgefallen fände. Aber nur wo verkehrte Begriffe die Direktion der poetischen Bildung bestimmten, konnte man eine fremde gotische Zierrat zum notwendigen Gesetz, und das kindische Behagen an einer eigensinnigen Spielerei beinahe zum letzten Zweck der Kunst erheben. Eben wegen dieser ursprünglichen Barbarei des Reims ist seine weise Behandlung eine so äusserst seltne und schwere Kunst, dass die bewundernswürdige Geschicklichkeit der grössten Meister kaum hinreicht, ihn nur unschädlich zu machen. In der schönen Kunst wird der Reim eine fremdartige Störung bleiben. Sie verlangt Rhythmus und Melodie : denn nur die gesetzmässige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität aufeinanderfolgender Töne kann das Allgemeine ausdrücken. Die regelmässige Ähnlichkeit in der physichen Qualität mehrerer Klänge kann nur das Einzelne ausdrücken. Unstreitig kann sie in der Hand eines grossen Meisters ungemein viel Sinn bekommen und ein wichtiges Organ der charakteristischen Poesie werden."

(„Chiar şi rima pare să fie un indiciu al acestei originare artificialităţi a culturii noastre estetice. E drept că mulţumirea pe care o dă repetarea sistematică a unui zgomot s-ar putea să-şi aibă originea în însăşi natura capacităţii umane de simţire. Fiecare sunet al unei fiinţe vii are înţelesul său propriu, la fel şi asemănarea între mai multe sunete nu e fără însemnătate. Aşa cum un sunet izolat indică o stare trecătoare, tot aşa asemănarea între sunete indică o particularitate persistentă. Această asemănare este caracteristica sonoră, portretul muzical al unui organism individual. Astfel, multe

specii animale repetă mereu același zgomot, oarecum pentru ca să facă cunoscut lumii identitatea lor — așadar rimează. Se poate de asemenea presupune că, datorită unei dispoziții naturale neprielnice sau foarte anormale, un popor, chiar fără artificialitate, ar afla în niște zgomote ce se aseamănă între ele o plăcere imensă. Totuși, numai acolo unde concepte greșite determină sensul culturii poetice, s-a putut înălța drept lege necesară a artei o podoabă străină gotică și aproape drept scop suprem al artei plăcerea copilăroasă ce-o dă un joc capricios. Tocmai din cauza acestei originare barbarii a rimei, întrebuințarea ei cu schepsis este o artă atît de rară și de grea încît iscusința admirabilă a celor mai mari maeștri abia dacă ajunge s-o facă măcar inofensivă. În arta frumoasă rima va fi mereu o piedică străină. Arta cere ritm și melodie : fiindcă numai asemănarea sistematică în dubla cantitate a unor tonuri succesive poate să exprime generalul. Asemănarea regulată în ce privește calitatea fizică a mai multor sunete poate exprima numai particularul. Incontestabil că în mîna unui mare maestru aceasta poate să capete nespus de mult înțeles și poate deveni un organ important al poeziei caracteristice." *) (*Ibidem*, p. 135.)

Dacă această severă, chiar aspră caracterizare pe care Friedrich Schlegel o face rimei este sau nu justificată de o „barbarie" a acesteia, de o plăcere animalică inferioară produsă de ea, e greu de hotărît. După peste opt secole de versuri rimate, de la trubadurii provensali și minnesingerii germani pînă astăzi (șapte secole la vremea cînd scria Friedrich Schlegel), spiritul european s-a obișnuit cu rima și o consideră, în cel mai rău caz, ca un joc subtil și nu chiar așa de ușor al inteligenței artistice, și nu al unei îndemînări „animalice" inferioare. Alungarea ri-

---

* Prin *poezie caracteristică* Friedrich Schlegel înțelege, de obicei, poezia care exprimă individualul : „Numai prin caracteristic, adică prin descrierea individualului, o sentimentală dispoziție sufletească *(Stimmung)* devine poezie." *(Kritische Schriften*, p. 108.)

mei din poezia Europei, alungare care a început de pe la sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea, s-a produs, poate, din cauza tocmai a prea marii obișnuințe cu ea, ceea ce a provocat banalizarea ei (dar despre aceasta voi vorbi, pe scurt, mai departe). Deocamdată, să ne oprim la comparația pe care o face Friedrich Schlegel între versul modern și versul antic, elin îndeosebi, în avantajul acestuia din urmă. Versul antic construit după cantitatea silabelor, așadar după lungimea și scurtimea lor, este întemeiat numai pe ritm și desigur că ritmul își are în firea omenească rădăcini mai adînci decît rima ; aceasta poate fi socotită drept joc, și este într-adevăr în mare măsură joc (repet : nu însă chiar atît de „animalic", cum spune cu dispreț autorul nostru) ; ritmul nu este un simplu joc, el izvorăște dintr-o dorință de permanență a duratei, o dorință de stabilitate și de echilibru, cu alte cuvinte el este o construcție mereu previzibilă și care răspunde unei înalte cerinți a spiritului uman : „Ritmul are în el ceva de vrajă ; ne face chiar să credem că sublimul ne aparține", spune Goethe. Rima este imprevizibilă și este cu atît mai valoroasă cu cît este mai imprevizibilă. „Die schöne Kunst" *(arta frumoasă,* sub care aici autorul înțelege, foarte probabil, arta antică a versului) cere, zice el, ritm și melodie. Însă ritm și melodie cere, cel puțin tot în aceeași măsură, și arta modernă a versului. Atîta numai că versul modern este întemeiat pe numărul regulat de silabe și pe accentul tonic al unităților metrice, formate din cîte două sau trei silabe, iar versul antic se întemeiază pe cantitatea silabelor, ceea ce face ca unitățile metrice, în limitele unui vers, să nu fie egale din punctul de vedere al numărului silabelor, de exemplu hexametrul, format din șase unități metrice, spondei de cîte două silabe lungi, dactile din trei silabe, una lungă și două scurte. Interesantă este afirmația lui Friedrich Schlegel că egalitatea cantitativă a două tonuri succesive poate exprima ceea ce este general, iar egalitatea pur fizică a cîtorva sunete poate exprima *numai* ceea ce este particular, deci fără valoare generală ; primul fel de egalitate corespunde, după dînsul, versului

antic, cel de-al doilea fel versului modern. Întrucît însă și versul modern și versul antic se întemeiază pe ritm (indiferent de natura ritmului, cantitativă aici, tonică dincolo), posibilitățile de atingere a generalității eu aș crede că sînt hărăzite deopotrivă și unui vers, și celuilalt. Și întorcîndu-ne la rimă, trebuie să constatăm, față de spusele lui Friedrich Schlegel, două fapte, unul anterior lui și contemporan cu el, și altul care avea să se întîmple multă vreme după dînsul. În literatura germană, rima fusese, pe vremea lui Friedrich Schlegel, de cîteva decenii deja, dacă nu copleșită de invective, dar cel puțin alungată din multe poezii. Klopstock (1724—1803) scrisese din belșug versuri albe și chiar mai mult decît atîta, versuri libere albe, lipsite cu totul de vreun ritm cunoscut și care purtau numele de „freie Rhythmen" (ritmuri libere). Goethe, de asemenea, compusese versuri libere albe. Schiller, după modelul lui Shakespeare, începea să-și scrie piesele în endecasilabe nerimate. Exista, așadar, o tradiție a versului alb în literatura germană, așa cum exista și în literatura engleză și în cea italiană. Critica rimei nu putea s-o facă decît un german hrănit cu poezie antică. În literatura franceză, în care se scriau la vremea aceea, ca și pînă atunci, *numai* versuri rimate (așa cum aveau să se mai scrie și după 1800 încă vreo șapte-opt decenii) vorbele lui Friedrich Schlegel ar fi fost de negîndit. Al doilea fapt. Cum am mai spus, alungarea rimei din poezie avea să se producă, în toate literaturile Europei, desigur că nu la toți poeții, dar la foarte mulți, începînd de pe la sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea și avea să devină aproape generală în a doua jumătate a secolului al douăzecelea, astăzi rima fiind în poezie o apariție din ce în ce mai rară. Cauza și efectul acestui fapt nu par să fie acelea pe care le indică considerațiile lui Friedrich Schlegel cu privire la valoarea versului alb. Părăsirea rimei nici nu provine din nevoia de-a exprima în chip mai adînc ceea ce este general și nici nu are de rezultat o mai adîncă atingere a unei valori generale ; chiar dimpotrivă, poezia nerimată de astăzi, aș putea spune chiar poezia de orice formă, ri-

mată sau nu, pare să fie astăzi, în pragul ultimului sfert al secolului al douăzecelea, din ce în ce mai mult preocupată de impresii fugitive, de particularitățile de-o clipă, de ocazional și actual și pare să aibă tot mai puțin grija duratei și a permanenței ; cazuri izolate în care această grijă apare nu modifică cursul general al poeziei de astăzi. Totodată, trebuie constatat faptul că lipsa rimei s-a ivit și se ivește mereu în literaturile Europei (ca și în cele ale Americii) odată cu lipsa ritmului, odată cu întrebuințarea tot mai deasă a versului liber ; așadar, este vorba de o mișcare de răzvrătire împotriva constrîngerii formale pe care o constituie supunerea la regulile prozodiei. Cîteva explicații, pe lîngă aceea — cea mai simplă, dar și cea mai superficială — a banalizării prin obișnuință, de care am mai vorbit, se pot desigur găsi : graba, cultul vitezei, lipsa unui confort interior, prielnic contemplației, meditației și visării poetice, dorința exasperată de înnoire cu orice preț, efect al plictiselii moderne (anticii se plictiseau, dacă se plictiseau, mult mai puțin), explicații dintre care pe unele le-am indicat cu altă ocazie (v. *Ruina versului*, în *Scriitorul și arta lui*, 1968, p. 203—210) și care nu sînt singurele posibile, sigur fiind, în orice caz, faptul că, astăzi, poezia nu se mai întemeiază decît rar pe ritm. Din argumentarea lui Friedrich Schlegel se desprinde ideea că ritmul este ceva natural și corespunde unui imbold profund al naturii umane (poate chiar al întregii naturi), un imbold de mișcare ce, repetîndu-se, se înnoiește mereu, pe cînd rima este ceva artificial, corespunde unei superficiale tendințe de artificializare.* Poezia antică, produs al naturii, cultivă numai ritmul, poezia modernă, produs al inteligenței *(der Verstand)*, așadar produs artificial, în înțelesul de meșteșugit, de făcut cu o anumită intenție, aici de-a

* Mai tîrziu, în *Istoria literaturii vechi și noi*, Friedrich Schlegel avea să fie mai indulgent cu rima, întemeindu-se tocmai pe obișnuința de secole, cu ea, a cititorului modern.

surprinde și de-a uimi, cultivă jocul rimei. Poezie naturală nu înseamnă, după Friedrich Schlegel, poezie spontană, nelucrată, neconstruită, ci o poezie liberă, fără alt scop decît acela al dezvoltării sale : „Der spezifische Charakter der schönen Kunst ist freies Spiel, ohne bestimmten Zweck“ ~„caracterul specific al artei frumoase (sub care, cum am mai arătat, Friedrich Schlegel înțelege poezia întemeiată pe natură, proprie Antichității) este jocul liber, fără scop determinat“ (*Ibidem*, p. 140). În opoziție cu această poezie este „die darstellende Kunst“, poezia descriptivă, prin care Friedrich Schlegel înțelege o poezie care, îndepărtîndu-se de menirea ei, vrea să exprime concepte, idei, doctrine, produse de inteligență, ce o supun suprimîndu-i libertatea de dezvoltare ; această caracteristică corespunde, în general, poeziei moderne ; de aici artificialitatea acestei poezii. Ea poate fi interesantă, dar nu are adîncime și nici șanse de durată : „Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden“ („Frumosul, așadar, nu este idealul poeziei moderne și este deosebit în chip esențial de interesant“ (p. 118). *Interesant*, aici, înseamnă ceea ce ațîță și satisface curiozitatea vulgară, în afara oricărei idei de frumos. *Interesant* este, deci, de multe ori sinonim, aici, cu „senzațional“, cu „divers“, cu „neprevăzut“, cu „surprinzător“, cu tot ce poate oferi viața cotidiană sau lectura unui ziar. Ceva, așadar, nu fără valoare umană, însă trecător, efemer : „Zwar hat das Interessante notwendig auch intelektuellen oder moralischen Gehalt : ob aber auch Wert, daran zweifle ich. Das Gute, das Wahre soll getan, erkannt, nicht dargestellt und empfunden werden. Für eine Menschenkenntnis, die aus dem Shakespeare, für eine Tugend, die aus der Heloise geschöpft sein soll, gebe ich nicht viel, so viel Rühmens auch diejenigen davon machen, welche gern recht viel Empfehlungsgründe für die Poesie anhäufen. Immer aber hat das Interessante in der Poesie nur eine provisorische Gültigkeit, wie die despotische Regierung.“ („Interesant este ceea ce are o valoare estetică provizorie. Desigur, interesantul are în chip necesar și un conținut

intelectual sau moral : dacă are și valoare, de aceasta eu mă îndoiesc. Binele, adevărul, trebuie să fie făcut, recunoscut, însă nu descris și simțit. Pe o cunoaștere a omului scoasă din Shakespeare sau pe o virtute scoasă din *Noua Eloiză* nu pun mare preț, oricît de mult caz ar face de aceasta cei care se grăbesc să adune motive de recomandare a poeziei. Întotdeauna, însă, interesantul în poezie are numai o valabilitate provizorie, ca și domnia despotică.") (p. 119—120.)

După cum se vede, poezia, așa cum o concepe Friedrich Schlegel, este o activitate a spiritului, întemeiată pe un imbold adînc al naturii și totodată hrănită cu cultură, o activitate spirituală dezinteresată, fără nici un scop practic, fără o aplicație materială. Tot ce este numai agreabil, senzațional, surprinzător, epatant, drăguț, nu are a face cu poezia frumoasă („die schöne Poesie") : „Man redet auch wohl von der angenehmen Kunst als von einer Nebenart der schönen, von der sie doch durch eine unendliche Kluft geschieden ist. Angenehme Redekunst ist mit der schönen Poesie nicht näher verwandt als jede andre sinnliche Geschicklichkeit, welche Plato Kunst zu nennen verbietet und mit der Kochkunst in eine Klasse ordnet." („Se vorbește de asemenea de arta agreabilă ca de o specie înrudită cu arta frumoasă, de care, totuși, o desparte o prăpastie infinită. Arta agreabilă a vorbirii nu este mai înrudită cu poezia frumoasă decît orice altă îndemînare senzorială, căreia Platon îi refuză numele de artă și o așează în aceeași clasă cu arta culinară.") (P. 141.)

„Domnia interesantului este numai o criză trecătoare a gustului : deoarece pînă la urmă trebuie să se nimicească singură." (p. 149). Adică prin propriul său exces. Excesul de senzațional, căutarea și producerea cu nemiluita a efectului de surpriză, precum și cultivarea actualului, a ocazionalului comod, duc la platitudine și la mediocritate. Gustul, pe care Friedrich Schlegel pune mare preț, socotindu-l hotărîtor în creația artistică, se strică. Repede ajunge să nu-l mai intereseze decît ceea ce ațîță,

uimește și șochează : „Der Geschmack wird schnell ganz zum Pikanten und Frappanten übergehen. Das Pikante ist, was eine stumpfgewordene Empfindung krampfhaft reizt ; das Frappante ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. [...] Das Schockante, sei es abenteuerlich, ekelhaft, oder grässlich ist die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks." („Gustul va ajunge repede la frapant și la picant. Picantul este ceea ce ațîță convulsiv simțirea tocită ; frapantul este un imbold la fel pentru imaginație. [...] Șocantul, fie că e bizar, fie că e dezgustător, fie că e oribil, este ultima convulsiune a gustului muribund.") (p. 149.)

Faptul că poezia nu trebuie să servească nici unui alt scop decît dezvoltării sale libere nu înseamnă, în concepția lui Friedrich Schlegel, așa cum apare ea acum, în acest studiu, că ar fi o activitate spirituală fără legătură cu ființa morală a omului și consacrată numai frumosului, așa cum au vrut mai tîrziu adepții artei pentru artă. Dimpotrivă, poezia, spune Friedrich Schlegel, este cel mai înalt mod de expresie a ființei morale a omului, în avîntul acesteia către înălțare. Stagnarea într-o mediocritate fals colorată cu superficiale străluciri de inferioară calitate, făcute din surpriză senzațională, nu poate să dureze. O revoluție a culturii și a gustului trebuie să se producă. Se cunoaște aici o influență a evenimentului politic, social și moral cel mai important al vremii, Revoluția Franceză, față de care Friedrich Schlegel se arată entuziast tot pe vremea cînd scria studiul (într-un fragment din *Athenaeum*, I, 1798, el declară : „Revoluția franceză, *Doctrina științei* a lui Fichte și *Wilhelm Meister* al lui Goethe sînt cele mai mari tendințe ale epocii"). Așadar, continuă el, revoluția estetică presupune existența a două „postulate necesare pentru producerea ei, unul este forța estetică («die ästhetische Kraft») a artistului". Dar aceasta nu e destul : „Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüts oder wenigstens eine durchgängige Tendenz zu derselben wird niemand in das Allerheiligste des

Musentempels gelangen können. Daher ist das zweite notwendige Postulat für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die Masse des Publikums — Moralität. Der richtige Geschmack, könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüts. Unmöglich kann hingegen der Geschmack eines schlechten Menschen richtig und mit sich selbst einig zu sein". („Fără vigoare și fără întinderea capacității morale, fără armonia întregului suflet sau măcar o permanentă tendință către această armonie, nu va putea nimeni să pătrundă în sanctuarul templului muzelor. De aici, al doilea postulat necesar pentru fiecare artist și cunoscător ca și pentru masa publicului : moralitate. Gustul just, s-ar putea spune, este simțirea cultivată a unei firi moralmente bune. Și dimpotrivă, este imposibil ca gustul unui om rău să fie just și de acord cu sine însuși.") (p. 162—163.) Trebuie spus, pentru înlăturarea vreunei confuzii, că *Moralität*, în concepția autorului, înseamnă numai acea capacitate morală, *sittliches Vermögen*, de care vorbește în același pasaj, și nu tendința moralizatoare. Cu alte cuvinte, creația poetică cere, ca să existe, un fond bun (în sensul cel mai larg al cuvîntului : adînc, temeinic, armonios, sănătos, constructiv, înțelegător ș.a.m.d.) : „Das Schöne im weitesten Sinne (in welchem es das Erhabne, das schöne im engern Sinne und das Reizende umfasst) ist die angenehme Erscheinung des Guten" [„Frumosul în sensul cel mai larg (în care el cuprinde sublimul, frumosul în sens restrîns și ceea ce farmecă și încîntă) este apariția plăcută a Binelui."] (p. 176.)

Aceasta nu înseamnă, însă, că poezia trebuie să fie subsumată Binelui, după cum ea nu trebuie să fie subsumată nimănui, ci numai ei înseși. Tocmai aceasta lipsește poeziei moderne : neatîrnarea ei. Lucrul a fost însă înfăptuit în chip total și adînc de arta grecească (artă, aici, însemnînd, ca și în expunerea de pînă acum, creația artistică în expresiile ei cele mai variate, cu poezia în frunte) : „Bei den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei" („Numai la Greci arta era

liberă și nu asculta nici de constrîngerea nevoiei, nici de stăpînirea inteligenței.") (p. 165—166). Independentă la grecii cei vechi, poezia, la barbari (sub care, aici, Schlegel înțelege popoarele Europei moderne, fără vreun sens peiorativ, exact așa cum grecii înșiși înțelegeau prin barbar tot ce era negrec), la barbari „frumusețea în sine" nu e destul : „Ohne Sinn für die unbedingte Zweckmässigkeit ihres zwecklosen Spiels bedarf sie bei ihnen einer fremden Hülfe, einer äussern Empfehlung. Bei rohen wie bei verfeinerten Nichtgriechen ist die Kunst nur eine Sklavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft." („Fără înțelegere pentru absoluta finalitate a jocului său fără scop, ea are nevoie, la dînșii, de un ajutor străin, de o recomandare exterioară. Atît la negrecii grosolani, cît și la cei rafinați, arta este numai o sclavă a senzualității sau a rațiunii.") (p. 166.)

Poezia, „sclava rațiunii". Friedrich Schlegel se gîndește, cînd spune aceasta, la poezia așa cum o concepeau adepții raționalismului care se întinsese în toată Europa cultivată și luase în Germania numele de *Aufklärung*, iluminare. Mișcare folositoare, mai cu seamă pentru răspîndirea unei culturi elementare în păturile largi ale populației, *die Aufklärung* preconiza în toate domeniile activității spirituale un raționalism autoritar și intransigent. În poezie, părtașii acestui curent prețuiau corectitudinea mediocră, recomandau limpezimea fără adîncime, și, după o expresie a lui Friedrich Schlegel, pe care o vom întîlni și o vom cerceta în cursul acestei expuneri, cultivau „platitudinea armonioasă". Ei alungau din literatură imaginația, visul și fantezia. Scriitorii de la *Athenaeum*, care erau convinși că tocmai aceste însușiri sînt absolut necesare pentru ca poezia să poată lua ființă, nu se împăcau cu părerile și cu ideile pe care le răspîndeau în această privință *die Aufklärer*, care aveau la îndemînă mijloace de propagandă mai multe decît grupul romanticilor și îi atacau pe aceștia cu violență și invective grosolane. Printre ei, cel mai înverșunat era Friedrich Nicolai (1733—1811), publicist fecund și poligraf, editor

și librar în Berlin, nu lipsit de spirit satiric, dar vulnerabil el însuși din cauza sectarismului său și uneori a unei lipse de gust care îl făceau să piardă măsura și să devină ridicul, ceea ce dădea prilej scriitorilor de la *Athenaeum* să-i plătească cu vîrf și îndesat batjocurile lui, într-un satiric *Buletin literar oficial*, inserat în revista lor și destinat ridiculizării unor metehne literare ale timpului. (V. îndeosebi, la adresa lui Nicolai, *Athenaeum*, vol. II, 1799. Ediție fotomecanică, Berlin 1960, p. 337.) Romanticii de la *Athenaeum* nu erau sectari ; în a sa *Geschichte der alten und neuen Literatur (Istoria literaturii vechi și noi)* (1815), Freidrich Schlegel se ridică în repetate rînduri împotriva sectarismului cultural și literar. Ei erau legați între dînșii de o prietenie și de o unitate de vederi și de idealuri literare, dar fără nici un sectarism. De remarcat aici și faptul că ei n-au spus că formează o școală literară ; numele de școală romantică se datorește istoricilor literari de mai tîrziu.

Numai o mică parte de la sfîrșit este consacrată, în acest studiu, caracterizării poeziei eline. Cea mai mare parte se ocupă, după cum am văzut, de critica aspră a poeziei moderne, critică făcută cu comparații între obiectivitatea, adică realismul și generalitatea umană, proprii artelor eline, și subiectivismul, adică particularismul mărunt și caracterul eruptiv și anarhic al poeziei moderne. Totuși, către sfîrșit, invectiva slăbește iar judecarea celor două poezii se nuanțează cu retușări subtile, menite să concilieze deosebiri ce pînă acum aveau un aer prea absolut și să elimine confuzii și înțelegeri greșite. Ar fi o eroare, spune Friedrich Schlegel, să se confunde, așa cum se face adeseori, „generalitate estetică" („ästhetische Allgemeinheit") cu „valabilitate generală absolută" („unbedingt gebotene Allgemeingültigkeit) : „Die grösste Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur durch vollendete Flachheit möglich sein. Das Einzelne ist in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element des Allgemeinen. Wird alle eigentümliche Kraft verwischt, so verliert selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit." („Cea mai mare universalitate a unei opere de

artă ar fi posibilă numai printr-o completă platitudine. Particularul este în descrierea ideală [adică artistică] elementul indispensabil al universalului. Dacă dispare orice forță particulară, atunci își pierde și universalul eficacitatea.") (p. 200). Acest lucru nu se poate face decît căutînd, aflînd și exprimînd ceea ce într-un fenomen individual este capabil de durată, cu excluderea ocazionalului și a cotidianului efemer. Criza gustului e trecătoare. „Anarhia estetică", consumîndu-se pe ea însăși prin excesul ei, face loc echilibrului și măsurii și astfel poezia renaște îmbogățită și întărită chiar de criza prin care a trecut, izbutind, de ce nu ?, să întreacă în anumite privințe poezia Antichității eline, ca urmare a dezvoltării naturale : „Alle Quanta sind unendlich progressiv, und es wäre wunderbar, wenn unsere Poesie durch die Fortschritte aller vorigen Zeitalter bereichert an Gehalt die griechische nicht überträfe". („Toate cuantumurile sînt progresive la infinit și ar fi de mirare dacă poezia noastră îmbogățită de progresele tuturor epocilor anterioare n-ar întrece în conținut poezia grecească.") (p. 199.)

Ideea că cu cît individualitatea artistului e mai viguroasă, cu atîta adîncirea și cultivarea ei în scopul creației artistice duc la un rezultat care exprimă ce e generaluman, conține un mare adevăr. Ea alungă iluzia unei arte impersonale, precum și subiectivismul excesiv care dă loc la altă iluzie, aceea a geniului neînțeles sau înțeles de o elită de inițiați (adică, în realitate, de snobi). Ideea că poezia (ca și arta, în general) trăiește și se dezvoltă pe temeiul creației trecutului, folosindu-se în dezvoltarea sa înnoitoare de valorile tradiției, este de asemenea adevărată, cu precizarea că a fi „progresiv", în concepția lui Friedrich Schlegel, nu înseamnă a fi „progresist" în sensul social al termenului, ci numai a se dezvolta în chip firesc în durata infinită.

Aceste trăsături anunță și pregătesc caracterizarea poeziei romantice pe care o face Friedrich Schlegel în-

tr-un *Fragment* publicat prima oară în *Athenaeum,* I, 1798 :

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom grössten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, dass man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles ; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken : so dass manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig ; nicht bloss von innen heraus, sondern auch von aussen hinein ; indem sie jedem, was ein ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlose wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz in der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist.

Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden ; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist : denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein." („Poezia romantică este o progresivă poezie universală. Menirea ei nu este numai să unească din nou toate soiurile de poezie, care sînt separate, și să pună în contact poezia cu filozofia și cu retorica. Ea de asemenea vrea, și trebuie, cînd să amestece, cînd să contopească poezie și proză, genialitate și critică, poezie artistică și poezie naturală, să facă vie și sociabilă poezia, poetică viața și societatea, să poetizeze istețimea [den Witz] iar formele artei să le umple și să le satureze cu material de cultură curat și de tot felul și să le însuflețească cu vibrațiile umorului. Ea cuprinde tot ce este poetic, de la cel mai vast sistem al artei ce conține în el mai multe sisteme pînă la suspinul, sărutul, pe care copilul poet îl exală într-un cîntec nemeșteșugit. Ea poate astfel să se piardă în ce este descris încît s-ar putea crede că pentru ea totul e să caracterizeze poetice individualități de tot felul ; și totuși, nu mai este vreo altă formă făcută ca să exprime în întregime spiritul autorului : astfel încît mai mulți artiști care voiau să scrie și ei un roman s-au descris din întîmplare pe ei înșiși. Numai ea poate, ca și epopeea, să devină o oglindă a întregii lumi înconjurătoare, un tablou al epocii. Și totuși ea poate de asemenea, de cele mai multe ori, între ce este descris și cel ce descrie, neconstrînsă de vreun interes real sau ideal, să plutească la mijloc pe aripile reflecției poetice, să potențeze mereu această reflecție și s-o multiplice ca într-un

șir nesfîrșit de oglinzi. Ea este capabilă de cea mai înaltă și mai cuprinzătoare cultură ; nu numai dinăuntru în afară, ci și din afară înăuntru ; și aceasta prin faptul că oricărui lucru, care în producția ei trebuie să devină un tot, ea îi organizează la fel toate părțile, ceea ce îi deschide perspectiva unei clasicități în creștere nemărginită. Poezia romantică este printre arte ceea ce este *Witz* în filozofie și ce este în viață societatea, relațiile cu lumea, prietenia și iubirea. Alte specii de literatură sînt gata și pot să fie acum complet analizate. Specia romantică de artă este încă în devenire ; stă chiar în firea ei proprie că ea mereu nu poate decît să devină și niciodată să fie încheiată. Ea nu poate fi epuizată de nici o teorie și numai o critică divinatorie ar putea să îndrăznească să caracterizeze idealul ei. Numai ea este infinită, așa cum numai ea este liberă și recunoaște drept legea ei cea dintîi că bunul-plac al poetului nu sufere nici o lege mai presus de el. Specia romantică de poezie este singura care e mai mult decît o specie și este oarecum arta poetică însăși : fiindcă, într-un anumit sens, orice poezie este sau trebuie să fie romantică.") (*Kritische Schriften*, pp. 38—39).

Înainte de a comenta cele expuse în acest *Fragment* în care pentru întîia oară în istoria literaturii se dă o definiție a însușirilor de bază ale poeziei romantice (deși *nu a tuturor* însușirilor, așa cum vom vedea), să ne oprim pentru a da cîteva explicații ale cuvîntului *Witz*, des folosit, și nu întotdeauna cu același înțeles, de către Friedrich Schlegel.

Ce înțelege Friedrich Schlegel prin *Witz* nu e ușor de spus într-un singur cuvînt, nici chiar într-o singură frază. E drept că *Witz* are mai multe înțelesuri, așa cum orice dicționar arată ; poate să însemne glumă, haz, vorbă de spirit ; poate să însemne istețime, deșteptăciune, minte ascuțită, ceea ce francezii numesc *esprit, ein witziger Mensch = un homme d'esprit*, un om de spirit, un om deștept. Friedrich Schlegel, în *Fragmentele* sale, vorbește de multe ori despre *Witz :* „Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität" („Witz

înseamnă spirit absolut sociabil sau genialitate [adică putere de creație naturală] fragmentară") (*Kritische Schriften*, p. 6). Aici, așadar, sensul de „haz", de „vorbă de spirit" nu există sau există foarte puțin. În alt *Fragment* citim : „Nichts ist verächtlicher als trauriger Witz" („Nimic nu e mai demn de dispreț decît Witz-ul trist") (*Ibidem*, p. 6). Aceasta presupune neapărat caracterul de voie bună al Witz-ului. „Witz ist logische Geselligkeit" (p. 13), Witz este sociabilitate logică. Aici, din nou caracterul de sociabil, care iarăși presupune voia bună. „Witz ist eine Explosion von gebundenem Geist" („Witz este o explozie a spiritului legat") (p. 17). Așadar, o izbucnire, o liberare dintr-o constrîngere. „Man soll Witz haben, aber nicht haben wollen ; sonst entsteht Witzelei ; alexandrinischer Stil in Witz" („Witz trebuie să ai, nu să vrei să ai ; pentru că, altfel, se naște o afectare de Witz, un stil alexandrin în Witz") (p. 28). [adică o deșteptăciune căutată, silită, mai mult de formă decît de fond] ; „alexandrin", aici, este destul de arbitrar luat drept egal cu „afectat" și cu „artificial", ceea ce nu este caracterul general al poeziei și al culturii alexandrine, în afară doar de *Alexandra* lui Lycophron, care, și ea, după cum se vede din traducerea recentă a lui Pascal Quignard, prima traducere în ton sibilin ce păstrează, după cum ne asigură traducătorul, stilul straniu, obscur, dar de mare efect poetic al originalului (*Mercure de France*, 1971), înfățișează un curios monument de poezie în întregime aluzivă și care parcă ar fi aplicarea tocmai a principiului de plutire la mijloc între explicit și obscur, de potențare a reflecției poetice într-un șir nesfîrșit de oglinzi care este, în *Fragmentul* citat, o caracteristică a poeziei romantice. „Manche witzige Einfälle sind wie das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach einer langer Trennung" („Multe idei pline de spirit sînt ca surprinzătoarea reîntîlnire a două gînduri prietene după o lungă despărțire") (p. 29), ceea ce arată că conceptul de *Witz* cuprinde posibilitatea aflării de corelații subtile, fapt care face din *Witz* un factor important în combinațiile fanteziei poetice. În alt *Fragment* se

atribuie *Witz*-ului însușirea de-a fi baroc, și aceasta unde ? tocmai acolo unde nu te-ai aștepta, în proza filozofilor : „So ist der Wert und die Würde jener absoluten, enthusiastischen, durch und durch materialen Witzes, worin Bacon und Leibniz, die Häupter der scholastischen Prosa, jener einer der ersten, dieser einer der grössten Virtuosen war, unendlich („Astfel sînt infinite valoarea și vrednicia acelui Witz absolut, entuziast, cu totul material, în care Bacon și Leibniz au fost, acela printre cei dintîi, acesta printre cei mai mari virtuoși") (p. 49). Și în același *Fragment*, în chip și mai surprinzător : „Die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen sind Bonmots der Gattung. Das sind sie durch die überraschende Zuffälligkeit ihrer Entstehung, durch das kombinatorische des Gedankens, und durch das Barocke des hingeworfenen Ausdrucks. Doch sind sie dem Gehalt nach freilich weit mehr als die sich in nichts auflösende Erwartung des rein poetischen Witzes." („Descoperirile cele mai importante ale științei sînt vorbe de duh ale genului. Sînt așa prin uimitorul hazard al formării lor, prin modul combinator al gîndirii și prin barocul expresiei. Totuși, în ce privește conținutul, ele sînt desigur mult mai mult decît așteptarea rezolvată în nimic a Witz-ului pur poetic.") (p. 49.) Și iată și un aspect constructiv al *Witz*-ului : „Es gibt eine Art von Witz, den man wegen seiner Gediegenheit, Ausführlichkeit und Symmetrie den architektonischen nennen möchte" („Este un soi de *Witz*, care, din cauza temeiniciei, a amănunțimii și a simetriei sale, s-ar putea numi arhitectonic") (Pp. 72.) Acest soi de *Witz* este, totuși, și în ciuda temeiniciei lui, susceptibil de mlădiere poetică : „Er muss ordentlich systematisch sein, und doch auch wieder nicht ; bei aller Vollständigkeit muss dennoch etwas zu fehlen scheinen, wie abgerissen. Dieses Barocke dürfte wohl eigentlich den grossen Stil im Witz erzeugen." („El trebuie să fie într-adevăr simetric, și totuși să nu fie ; în cea mai mare perfecție, trebuie totuși să pară că lipsește ceva, ca și cum ar fi destrămat. Acest baroc ar trebui, de fapt, să producă

marele stil în Witz." (*Ibidem.*) După cum se vede, la baza conceptului de Witz friedrichschlegelian stau voiabună, gîndirea dezinteresată și libera ei dezvoltare, în domeniul ideilor mai mult decît în acela al efuziei poetice.

În pragul secolului al nouăsprezecelea, *Fragmentul* de care ne ocupăm acum inaugurează o specie literară, deosebită de prefețele-comentarii cu care, de exemplu, Corneille și Racine își însoțeau piesele, și aceasta atît în conținut, cît și în ton : conținut de program și ton de manifest ; o specie care, în cei o sută șaptezeci și patru de ani ce au trecut de atunci, avea să prolifereze din belșug, de la prefața la *Cromwell*, din 1827, a lui Victor Hugo, pînă la *Primul manifest suprarealist*, din 1924, al lui André Breton, și care, după o scurtă perioadă cînd se părea că existența școlilor literare se încheiase, avea să renască, de la 1950 înainte, în numeroase expuneri despre „noul roman", despre „aliteratură", despre teatrul absurdului și despre atîtea altele, care, toate adunate într-o culegere antologică, ar arăta cît de fecundă a fost ideea de program literar în tot acest răstimp, de la 1800 pînă astăzi. Ideea aceasta aveau s-o aplice, cei dintîi în chip sistematic, scriitorii de la *Athenaeum*, cu Friedrich Schlegel în frunte. E drept că, exact în același an 1798, apărea în Anglia un volum de poezii *Lyrical Ballads* sub semnătura lui William Wordsworth, care cuprindea și cîteva poeme ale lui Samuel Taylor Coleridge, volum în a cărui introducere Wordsworth expunea și dezvolta două idei cu privire la poezie, una că conținutul poeziei trebuie luat din viața de toate zilele și cealaltă că poezia nu trebuie să se deosebească de proză în limbajul pe care îl întrebuințează. Spre deosebire însă de *Fragmentul* lui Friedrich Schlegel, expunerea lui Wordsworth se referă numai la poeziile pe care le prefațează, așadar comentează un lucru deja construit și bine limitat, și fără tonul sentențios și absolut pe care îl are Friedrich Schlegel. În afară de aceasta, *Fragmentul*-manifest al scriitorului german cuprinde un mănunchi de idei, heteroclite, poate, uneori, dar care toate, sau aproape toate, se re-

feră, desigur, în primul rînd la poezie, dar, pe lîngă asta, și chiar mai mult decît atît, privesc, prin mijlocirea poeziei, ființa morală a omului, spiritul uman în activitatea lui de cunoaștere, așadar cele scrise acolo au o însemnătate filozofică și morală. În prima parte a acestui *Fragment*, poezia nu mai este considerată ca un joc superior al spiritului, așa cum părea să fie socotită în unele locuri din *Studiul* pe care l-am comentat ; ea are acum, în concepția autorului, o funcție de armonizare a omului cu sine însuși, apoi de armonizare a individului cu societatea, a artei cu natura, întrebuințînd pentru aceasta felurite forme de expresie, de la lirism la umor, de la descrierea obiectivă la interpretarea subiectivă și chiar îmbinîndu-le și combinîndu-le pe toate, pentru ca astfel „să devină o oglindă a lumii înconjurătoare". Ceea ce exprimă acest ultim citat are caracterul unui apel la cel mai profund și chiar mai plat realism. Funcția de oglindire pe care ar avea-o arta, funcție moștenitoare a funcției de imitație, curentă în ideile literare ale Antichității, avea, după cum știm, să revină de multe ori în critica literară de atunci pînă astăzi și să ajungă un loc comun comod și lipsit de adevăr, fiindcă dacă imitația nu este, nu poate fi, în domeniul spiritual, o reproducere perfectă, ci numai, în chip firesc și necesar, o interpretare (limitată, ce e drept, de grija unei reproduceri, de fapt imposibilă în totalitate), oglindirea are un înțeles precis de reproducere totală și fidelă, înțeles luat din domeniul activității materiale și care nu se potrivește deloc cu natura talentului artistic, pentru că acesta nici nu imită, nici nu reproduce, ci creează din nou, pornind de la realitate, desigur, dar se îndrumează după firea lui proprie, interpretează, transfigurează și izbutește să dea ceva bun numai dacă scapă de ideea falsă și tiranică a „oglindirii".

Iată însă că, îndată după ideea oglindirii, care pe vremea aceea era mai puțin uzată [și, în treacăt fie spus, dacă astăzi e uzată, e tocmai din pricină că a fost șubredă de la început, cum bine spune Friedrich Schlegel despre asemenea idei, într-un *Fragment* : „War nicht alles,

was abgenutzt werden kann, gleich anfangs schief oder platt ?" („Nu cumva tot ce poate să se uzeze a fost chiar de la început fals sau banal ?")], iată că după această idee, care la Friedrich Schlegel nu era încă un loc comun găunos, fiindcă făcea parte din concepția lui despre universalitatea artei, adică a întinderii acesteia peste toată realitatea vieții, potrivit cu dorința lui de totalitate, de durată și de permanență (ceea ce tocmai exclude reflectarea ocazionalului și a „actualului" repede dat uitării), iată, zic, că imediat după pasajul pe care l-am comentat își face loc altă idee, de data asta originală și fecundă, și care înfățișează mai mult din natura romantismului decît înfățișează universalitatea și progresivitatea, caractere generale ale producției artistice considerate în dezvoltarea ei liberă, departe atît de constrîngerea materială exterioară, cît și de acel nefiresc ideal stagnant, de impasibilitate, așa cum au vrut mai tîrziu teoria artei pentru artă (vezi *La Beauté* a lui Baudelaire : „Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris") și teoria „poeziei pure", propovăduită subtil, admirabil și zadarnic de părintele Henri Bremond, prin 1925—1930.

După ce afirmă, cum am văzut, că „poezia romantică poate să devină o oglindă a lumii înconjurătoare", Friedrich Schlegel continuă astfel : „Și totuși ea, de asemenea, poate de cele mai multe ori, la mijoc între ce este descris și cel ce descrie, liberă și fără nici un interes real sau ideal, să plutească pe aripile reflecției poetice, să potențeze această reflecție și s-o multiplice ca într-un șir nesfîrșit de oglinzi". Sîntem deodată puși în fața unui procedeu de artă poetică, chiar mai mult, a unui mod de existență și de dezvoltare a fenomenului poetic, pe care epocile anterioare nu-l cunoscuseră și care formează unul din caracterele romantismului (numai unul, fiindcă, așa cum vom vedea, mai sînt și altele). Să reținem mai întîi ideea de libertate dezinteresată, apoi aceea de meditație, ale cărei răsfrîngeri se pot ivi la nesfîrșit fără să-și piardă vigoarea. Apoi, ce înseamnă, oare, acea plutire la mijloc între ce e descris și cel care descrie altceva decît

mecanismul mintal al sugerării printr-o exprimare pe jumătate, *à demi-mot*, tocmai pentru a da o ușoară imprecizie, de mare efect în producerea fiorului poetic? Stéphane Mallarmé ar fi putut semna această enunțare a „șirului nesfîrșit de oglinzi", care „potențează" efuzia lirică și o întăresc într-o dezvoltare continuă. În ce privește originea sau, mai bine zis, imboldul pentru ivirea acestei idei cuprinse în ultimul pasaj pe care l-am citat, Rudolf Haym vede influența lui Fichte (1763—1814), pe care Friedrich Schlegel îl cunoscuse la Jena, în 1796, și a cărui doctrină filozofică l-ar fi entuziasmat, cum arată rîndurile dintr-un *Fragment*, citate mai sus. Cunoașterea filozofiei lui Fichte determină, la acea epocă, o schimbare în mersul gîndirii lui Friedrich Schlegel:

„Unde însă își au originea aceste principii, aceasta le stă scris destul de clar pe frunte. Ele s-au ivit atunci cînd Schlegel a transpus în poezie concepții din filozofia lui Fichte, cu care se familiarizase. [...] Spiritul omenesc este obligat, prin mecanismul ideal ce-i este propriu, să scoată din el și să considere o lume obiectivă, să-și creeze pentru activitatea sa morală liberă un material senzorial vizibil. Aceasta este doctrina lui Fichte. Doctrina aceasta afirmă că lumea se ivește dintr-o activitate inconștientă, numai de filozof percepută, a eului care, cu toată libertatea lui, e totodată indiscutabil determinat și condiționat, așadar dintr-o activitate care, de fapt, are o asemănare cu creația artistică genială, conștient-inconștientă; deci, închipuirea productivă, într-o activitate vie, aplanînd contradicția dintre finit și infinit, dă naștere lumii reale." (Haym, *op. cit.*, pp. 256—257.)

Nu este, cred eu, vorba aici de-o schimbare totală, așa încît să nu mai rămînă nimic din ce a fost. Ca în multe cazuri asemănătoare, „influența", și aici, este numai un imbold, un stimulent pentru afirmarea și mai viguroasă a individualității „influențatului"; cel care „influențează" nu face altceva decît să trezească și să scoată la iveală ceea ce în această individualitate exista deja în chip latent, încă neclar exprimat sau exprimat numai în treacăt

și fără adîncime susținută. Între fraza din *Fragment*, în care se spune că poezia romantică „nu este constrînsă de vreun interes real sau ideal“, și pasajul din *Studiul poeziei grecești*, în care se spune că „numai la greci arta era liberă și nu asculta nici de constrîngerea nevoii, nici de stăpînirea inteligenței“ și că barbarii moderni sînt „fără înțelegere pentru absoluta finalitate a jocului fără scop al artei“, nu este nici o deosebire de atitudine, de concepție ; mersul gîndirii este același. Schlegel insistă mereu, în *Despre studiul poeziei grecești*, asupra „obiectivității dezinteresate“ a acestei poezii. Dacă, după Fichte, lumea obiectivă este o proiecție în afară a eului, atunci răspîndirea în lumea exterioară a imaginației creatoare de poezie este, de fapt, o adîncire și mai mare în eul propriu și o cuprindere și mai largă a acestuia de către el însuși. Așadar, nu ar fi o contradicție între cele două mișcări principale ale spiritului uman, una de avînt în exterior și cealaltă de adîncire în interior. Metamorfoza lui Friedrich Schlegel, aici, este ca și metamorfozele din mitologia grecească, o transformare a înfățișării, a expresiei, a exteriorului ; fondul adînc, primordial, rămîne neschimbat ; metamorfozată în dafin, Dafne e tot nimfa iubită de Apollo.

„Poezia romantică este încă în devenire“, mai spune Friedrich Schlegel, și el adaugă imediat, ca să evite, desigur, ideea posibilă a unei ajungeri la stagnarea care înțepenește și osifică : „Particularitatea poeziei romantice este că ea e veșnic numai în devenire și nu poate fi încheiată niciodată“. Caracterul acesta de dezvoltare continuă nu este propriu numai unui anumit soi de poezie, romantică sau neromantică, este ceva propriu oricărei activități umane, propriu așadar artei și poeziei în general. Tot așa se cuvine să fie socotită și altă caracteristică a poeziei romantice, și anume că „oricărui lucru care trebuie să devină un tot în producția sa, ea îi organizează toate părțile, fapt care îi deschide perspectiva unei clasicități ce se dezvoltă în chip nemărginit“. Ideea de construcție armonioasă este, de asemenea, tradițională în

dezvoltarea artei. Friedrich Schlegel, aici, nu mai merge pe drumul creației inconștiente a eului fichtean, ci pe acela al lui Goethe, al cărui *Wilhelm Meister* tocmai apăruse și de care, cel puțin la începutul lor, scriitorii de la *Athenaeum* erau entuziasmați pînă într-atîta încît, chiar atunci cînd voiau să nu-l imite și să nu se lase influențați de el, îi sufereau influența, fără voia lor, ca Novalis, de exemplu, care în *Heinrich von Ofterdingen* ar fi vrut să dea o replică poetică la romanul lui Goethe și să facă din eroul său un Wilhelm Meister al visului și al închipuirii, totul însă după schema și după modelul aceluia. Mai interesant este că, în pasajul acesta al *Fragmentului*, Friedrich Schlegel, parcă anume pentru a indica pînă unde poate merge și unde se oprește influența filozofiei asupra artei, concepe romantismul ca pe o mișcare ordonată, cu rădăcini în observația și în cultivarea realității, o mișcare constructivă, în care spontaneitatea și fantezia nu au o funcție creatoare absolută, o mișcare ce se dezvoltă către o perfecțiune mereu înnoită și mereu echilibrată și armonioasă. Ideea aceasta se opune aproape tuturor părerilor repetate, de-atîtea ori fără control, ca niște adevăruri unanim admise, de-a lungul unui secol și jumătate, și potrivit cărora romantism înseamnă o entuziastă revărsare de subiectivism paroxistic și dezordonat. Friedrich Schlegel, condamnînd „anarhia estetică" a epocii sale „neromantice", gîndește hotărît cu totul altfel romantismul decît cei care au venit după dînsul. E drept că, în ce privește înfăptuirea preceptelor lor de construcție literară, scriitorii de la *Athenaeum*, oameni de idei, gînditori înainte de toate și foarte puțin creatori, cu excepția lui Ludwig Tieck (1773—1853), mai cu seamă în prima sa perioadă, de tinerețe, aceea a basmelor și a comediilor sale fantastico-satirice, nu aveau să dea opere durabile, ci doar interesante mărturii lirice, creația fiind hărăzită celei de-a doua generații romantice germane, cu E.T.A. Hoffmann (1776—1822), Ludwig von Kleist (1777—1811), Clemens Brentano (1778—1842), Achim von Arnim (1781—1831), generație care însă nu va mai păstra aproape nimic din mișcarea de idei a pri-

mei. Faptul slabelor însușiri creatoare a celor de la *Athenaeum* nu scade cu nimic vigoarea și noutatea fertilă și mai ales mereu vie a gîndirii lor.

„Într-un anumit sens, orice poezie este sau trebuie să fie romantică", își încheie Friedrich Schlegel *Fragmentul*. Care este, totuși, acel „anumit sens", el nu spune. Sensul, foarte probabil, rămîne să fie extras de cititor din ideile acestui Fragment-manifest-program. Aceste idei, cum am văzut, nu sînt în întregime proprii romantismului, mai bine zis ele exprimă trăsături ale poeziei în genere, și nu trăsături care ar putea să servească la o caracterizare a poeziei romantice, în afară doar de acea suspendare a actului poetic între ceea ce este și ceea ce poate să mai fie, între poezie și poet, situație prielnică incertitudinii visătoare și care avea să constituie de-atunci încoace una din trăsăturile adînci și caracteristice ale poeziei moderne în comparație cu poezia Antichității.

O adîncime și o întindere mai mare avea să capete ideea de romantic în considerațiile cuprinse în *Gespräch über die Poesie (Discuție despre poezie)*, publicată de Friedrich Schlegel prima oară în *Athenaeum*, III, 1800. (Citațiile ce urmează, după textul din *Kritische Schriften*, 1964.) Cîțiva prieteni, printre care și autorul, se adună din cînd în cînd ca să stea de vorbă, după modelul dialogurilor lui Platon. Cîte unul din ei citește o scurtă scriere despre un subiect în legătură cu poezia (termenul fiind luat și aici în înțelesul cel mai larg, de creație literară), după care urmează comentariile celorlalți. Ideile din această discuție sînt în primul rînd ale autorului. Ele reflectă, însă, și părerile prietenilor săi de la Jena.

De la început autorul afirmă că poezia se naște și există datorită unei înclinări generale a spiritului uman, dar nu se dezvoltă cu plenitudine și adîncime decît numai în individualități bine definite : „Die Vernuft ist eine und in allen dieselbe" („rațiunea este una și în toți aceeași") ; „wie aber jeder Mensch seine eigene Natur hat und seine eigene Liebe, so trägt auch jeder seine eigene Poesie in sich" („așa cum însă fiecare om are

firea sa proprie și iubirea sa proprie, tot așa poartă fiecare în el propria sa poezie"). „Nici o critică nu poate și nu are dreptul să-i răpească propria lui fire, propria lui forță, și să-l limpezească și să-l purifice ca să facă din el un chip comun fără spirit și fără simțire, așa cum se străduiesc să facă neghiobii care nu știu ce vor." Omul însă trebuie să învețe de la „înalta știință a criticii adevărate cum să se cultive în el însuși și mai înainte de orice să învețe să priceapă orice altă formă de sine stătătoare a poeziei". Aceste afirmații dau tonul întregii scrieri. Poetul trebuie să-și cultive individualitatea în deplină libertate, cu cunoașterea și cu studierea oricărei alte poezii libere ; aceasta este condiția inițială a creației poetice. După ce unul dintre prieteni citește o scurtă trecere în revistă a „epocilor artei poetice", cu lauda Antichității și, dintre moderni, cu lauda lui Shakespeare și a lui Cervantes și cu ignorarea marelui secol clasic francez, atitudine față de acesta care înlocuia prejudecata admirației fără rezervă a perfecțiunii clasice franceze cu prejudecata disprețului tot așa de absolut față de aceasta, alt interlocutor dă citire unei *Cuvîntări despre mitologie*. Poezia modernă duce lipsă de un „punct central", așa cum era mitologia în poezia Antichității. Spre deosebire însă de mitologia antică, ieșită din contactul omului cu natura exterioară, noua mitologie va trebui căutată și scoasă „din cele mai adînci adîncimi ale spiritului". Această căutare este „o confirmare a celui mai mare fenomen al epocii, idealismul". Și demonstrația urmează astfel : „Wie es das Wesen des Geistes ist, sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich herauszugehen und in sich zurückzukehren ; wie jeder Gedanke nichts anders ist, als das Resultat einer solchen Tätigkeit : so ist derselbe Prozess auch im Ganzen und Grossen jeder Form des Idealismus sichtbar, der ja selbst nur die Anerkennung jenes Selbstgesetzes ist, und das neue, durch die Anerkennung verdoppelte Leben, welches die geheime Kraft desselben durch die unbeschränkte Fülle neuer Erfindung, durch die allgemeine

Mitteilbarkeit und durch die lebendige Wirksamkeit aufs herrlichste offenbart." („Așa cum natura spiritului este să se determine pe el însuși și într-o veșnică schimbare să iasă din el și să se întoarcă în el ; așa cum orice gînd nu e nimic altceva decît rezultatul unei asemenea activități : tot așa se observă același proces și în totalitatea și în mărimea oricărei forme a idealismului, care el însuși este numai recunoașterea acelei legi subiective și, dublată de această recunoaștere, viața cea nouă care relevează în chipul cel mai minunat forța lui ascunsă prin nemărginita abundență și noutate a puterii de invenție, prin comunicabilitate generală și prin vie eficacitate.") (P. 499). Mecanismul eului fichtean, care se obiectivează ca să se afirme cu și mai multă vigoare, are și aici un rol important. Din acest du-te-vino neîncetat al idealismului se iscă, în chip cu totul neașteptat, un fel de „realism". Neașteptat, și totuși ca o consecință necesară tocmai a obiectivării eului : „Der Idealismus in jeder Form muss auf eine oder die andre Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können und zu bleiben, was er ist. Deswegen muss und wird sich aus seinem Schoss ein neuer, ebenso grenzenloser Realismus erheben, und der Idealismus also nicht bloss in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie, sondern selbst auf indirekte Art Quelle derselben werden. [...] Und selbst nach einer allgemeiner Tradition ist zu erwarten, dass dieser neue Realismus, weil er doch idealischen Ursprungs sein und gleichsam auf idealischem Grund und Boden schweben muss, als Poesie erscheinen wird, die ja auf der Harmonie des Ideellen und Reellen beruhen soll". („Idealismul în orice formă trebuie într-un fel sau altul să iasă din el pentru ca să se poată întoarce din nou în el și să rămînă ce este. De aceea, din sînul său trebuie să se ridice și se va ridica un nou realism, tot așa de fără de margini, și idealismul așadar, prin felul său de-a se produce, să devină nu numai un exemplu pentru noua mitologie, ci chiar în chip indirect un izvor al acesteia. [...] Și chiar, după o tradiție gene-

rală, este de așteptat ca acest nou realism, pentru că el trebuie totuși să fie de origine ideală și oarecum să plutească pe un fond și pe un teren ideal, să apară ca poezie, o poezie ce se întemeiază pe armonia dintre ideal și real.") (P. 499.)

Ce este, ce ar trebui să fie mitologia cea nouă, nu se spune în chip mai deslușit decît atîta. Se poate totuși ghici mai mult decît se poate vedea clar că această mitologie constă în transfigurarea pe care spiritul înclinat către poezie o săvîrșește în contemplarea lumii obiective, fenomen psihic inerent creației oricărei mitologii : „Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hyeroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe ?" („Și ce este orice frumoasă mitologie altceva decît o expresie ieroglifică a naturii înconjurătoare în această transfigurare de fantezie și dragoste ?") (Pp. 500—501.) Așadar, nu mai este vorba acum de vreo intervenție a inteligenței constructive, ci numai de intuiție, de divinație, de interpretare a unor semne ascunse, de căutare și de găsire a unor corelații, a unor înrudiri ce ar dovedi armonia interioară a lumii : „alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet" („totul este relație și metamorfoză, totul este inculcat și transformat"). Și iarăși, în chip neașteptat (întorsătura surprinzătoare ne întîmpină de multe ori în mersul gîndirii lui Friedrich Schlegel), există „o mare asemănare" între acest proces de formare și de transformare, propriu noii mitologii, și „acel mare Witz al poeziei romantice, care nu se arată în cazuri izolate, ci în construcția întregului". Imediat însă ni se spune ce este de fapt această construcție : „Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Wiedersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein" („Da, această artificială dezordine, această delicioasă simetrie de contradicții, această veșnică și minunată alternanță de entuziasm și

ironie, care trăiește chiar în cele mai mici mădulare ale întregului, chiar acestea mi se par a fi o mitologie indirectă") (P. 501).

Dacă din argumentarea aceasta nu se vede din ce anume ar putea să fie formată noua mitologie, se poate însă observa foarte clar atitudinea nouă a lui Friedrich Schlegel față de fenomenul poetic, față de modul în care ar trebui să ia naștere fenomenul poetic pentru a-și merita pe de-a-ntregul numele. Rațiunea nu are ce căuta aici : „Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen". („Pentru că acesta e începutul oricărei poezii, să desființeze cursul și legile rațiunii rațional-gînditoare și să ne pună iarăși în frumoasa dezordine a fanteziei, în haosul primordial al naturii umane") (P. 502). Pentru aceasta trebuie adîncită și cultivată individualitatea, în sensul de „unitate indivizibilă", de „vie coeziune interioară".

Aceste vorbe formează uvertura poeziei secolului al nouăsprezecelea și chiar a poeziei moderne în general. Curentele poetice principale ale secolului al nouăsprezecelea și ale secolului al douăzecelea își găsesc aici, în considerațiile lui Friedrich Schlegel, una sau alta din trăsăturile lor caracteristice. Metamorfoza autorului este, de data aceasta, evidentă. Totuși, Antichitatea nu e uitată ; imediat după ce vorbește de repunerea noastră „în haosul primordial al naturii umane", el încheie spunînd că pentru acest haos nu cunoaște pînă acum un simbol mai frumos decît „forfota de tot felul a vechilor zei" („das bunte Gewimmel der alten Götter").

Referințele la poezia grecească se vor face însă deacum înainte tot mai rare. O cauză, poate chiar cauza principală, este faptul că de pe-acum, și tot mai mult în anii următori, Friedrich Schlegel își îndreaptă cercetarea erudită (acea „gefrässige Wissbegier", de care am mai vorbit și care nu-l va părăsi) către studiul poeziei

provensale, către acela al poeziei medievale și mai cu seamă către studiul sanscritei și al culturii Indiei vechi, ceea ce în 1808 va avea drept rezultat publicarea scrierii *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, lucrare în care autorul se arată și în domeniul sanscritologiei unul dintre primii deschizători de drum.

În cuvîntarea altui părtaș la discuția despre poezie, cuvîntare intitulată *Scrisoare despre roman*, aflăm cu privire la romantismul poetic idei deosebite puțin de acelea ale noii mitologii. Lucrul este explicabil, fiindcă cele patru cuvîntări care formează lucrarea au fost scrise de Friedrich Schlegel la date diferite, e drept că foarte apropiate între ele, în cursul anului 1799, dar care marchează fiecare cîte o schimbare, o metamorfoză în gîndirea autorului : „Une fois de plus, Frédéric Schlegel évite de donner un exposé suivi de sa pensée. Les quatre articles représentent chacun une étude indépendante, et, en cela, se rapprochent des *Fragments*. Comme ceux-ci ils sont rebelles à l'ordre systématique. [...] L'oeuvre, en effet, n'a pas été composée d'un seul jet, mais selon la conception organique de son auteur." („Și de data aceasta, Friedrich Schlegel nu vrea să dea o expunere continuă a gîndirii sale. Cele patru articole reprezintă fiecare un studiu independent și, prin aceasta, se apropie de Fragmente. Ca și acestea, ele nu se supun ordinii sistematice. [...] Lucrarea, într-adevăr, n-a fost compusă dintr-odată, ci după concepția organică a autorului ei.) [Alfred Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de „l'Athenaeum" (1798—1800)*, Paris, 1934, p. 346.] *Scrisoarea despre roman* începe cu o critică aspră a „mormanului" de romane de care e plină „epoca aceasta neromantică și nefantastică". „Ai citit aproape toate cărțile proaste", spune interlocutorul, „de la Fielding pînă la La Fontaine". Acesta din urmă, August von La Fontaine, omonim cu fabulistul, era un romancier de duzină, foarte gustat pe atunci, un fel de Maurice Dekobra al vremii, pe care cu mirare îl vedem pus cot la cot cu admirabilul autor al lui *Tom Jones*. De-

unde se poate observa că, în urma unei judecăți atît de disprețuitoare a realismului excelent al lui Fielding, realismul de care a fost vorba în cuvîntarea despre mitologie este într-adevăr, așa cum se și indică acolo, un realism *sui generis*, un produs „de origine ideală", proiecție a eului, care are foarte puțin a face cu ceea ce se înțelege prin realism (cum vom vedea îndată, conceptul de „realism" avea să mai sufere în mintea lui Friedrich Schlegel o modificare, ce va da la iveală încă o nuanță de realism, tot așa de puțin obișnuită). Considerațiile scrisorii despre roman continuă cu un elogiu al arabescăi literare, adică al unei scrieri întemeiate pe neprevăzut și pe surpriză, pe capriciile fanteziei și pe ricoșeurile hazardului, așa cum este, de exemplu, *Jacques le fataliste* al lui Diderot. Așadar, un roman de discuții mai mult decît de acțiune, nu departe de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, la vremea aceea de curînd apărut (1795—1796) și care este, desigur, descrierea unei formări de caracter, istorisirea modului în care se dezvoltă și se cultivă o personalitate, un *Bildungsroman*, în care însă nu se întîmplă prea multe și prea captivante lucruri, și se discută mult, se înfruntă și se confruntă idei despre viață, educație, ființa morală ș.a.m.d., formarea individualității eroului producîndu-se nu din contactul sau din conflictul cu împrejurările exterioare (așa cum se întîmpla în romanul picaresc, în *Gil Blas* și în *Tom Jones*), ci din contemplarea și meditarea acestor împrejurări, așadar în laboratorul vieții interioare ; eroul învață mai mult din ceea ce unii și alții îi spun să facă sau să nu facă, și nu din ceea ce întîmplările vieții cu care vine în contact l-ar putea învăța. Romanticii, am spus deja, aveau mereu, nu se puteau opri să nu aibă mereu în mintea lor romanul lui Goethe, de amintirea căruia, ca și de aceea a clasicismului antic, nu izbuteau să scape.

Scrisoarea continuă cu cîteva elemente, neordonate sistematic, împrăștiate la întîmplare, dar frapante, despre firea poeziei romantice. „Este romantic ceea ce ne înfățișează un material sentimental într-o formă fantastică."

Sentimental, ne avertizează repede autorul, nu înseamnă aici duios și dulceag lăcrămos, înseamnă domeniul sentimentelor adînci și viguroase, care cutremură și înalță sufletul, ceva pe care îl exprimă cel mai bine „suflul sfînt care ne mișcă în tonurile muzicii". Ceva, așadar, deosebit și nou față de poezia Antichității. „Noch eines liegt in der Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigentümliche der Tendenz der romantischen Poesie im Gegensatz der antiken betrifft. Es ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der grosse Unterschied. Die alte Poesie schliesst sich durchgängig an die Mythologie an, und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie sogar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, ward bestraft. Die romantische Poesie hingegen ruht ganz auf historischem Grunde, weit mehr als man es weiss und glaubt." („Mai este ceva în semnificația sentimentalului, ceva care se referă tocmai la tendința poeziei romantice în opoziție cu aceea a poeziei antice. Aceasta din urmă nu ține deloc seama de deosebirea dintre aparență și adevăr, dintre ce este joc și ce este serios. Aici stă marea deosebire. Poezia antică este legată în chip obișnuit de mitologie și chiar evită materialul istoric propriu-zis. Tragedia antică este chiar un joc, și poetul care înfățișa o întîmplare ce privea într-adevăr poporul întreg era pedepsit. Poezia romantică, dimpotrivă, se întemeiază cu totul pe un teren istoric, cu mult mai mult decît se știe și se crede.") (P. 514.)

Așadar, nu se poate spune mai clar și mai răspicat că, cel puțin aici, romantic înseamnă ceva veridic, ceva luat din viața reală (căci aceasta înțelege Friedrich Schlegel prin „teren istoric"), ceva luat din domeniul lucrurilor trăite și întîmplate (sau care pot fi trăite și care se pot întîmpla, verosimile, deci). Definiția aceasta parcă s-ar potrivi cu conceptul de realism obiectiv mai bine decît cu acela de realism ieșit din sînul idealismului („aus

dem Schoss des Idealismus“), de care fusese vorba în cuvîntarea despre mitologie. Şi totuşi, aceste două păreri deosebite despre realism nu sînt neconciliabile. Friedrich Schlegel el însuşi ne oferă rezolvarea. Puţin mai departe, după pasajul pe care l-am citat, el, reluînd ideea de arabescă şi pe aceea de confesiune, afirmă că arabescurile şi confesiunile „ar fi singurele producţii romantice ale epocii noastre“. Şi el îşi încheie astfel argumentarea :

„Dass ich auch die Bekenntnisse dazu rechnete, wird Ihnen nicht mehr befremdend sein, wenn Sie zugegeben haben, dass wahre Geschichte das Fundament aller romantischen Dichtung sei ; und Sie werden sich, wenn Sie darüber reflektieren wollen, leicht erinnern und überzeugen, dass das beste in den besten Romanen nichts anders ist als ein mehr oder minder verhülltes Selbstbekenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit.“ („Faptul că am socotit aici şi confesiunile n-o să vi se mai pară curios cînd veţi conveni că o poveste adevărată este fundamentul oricărei opere literare romantice ; şi dacă vă veţi gîndi bine, vă veţi aduce aminte şi vă veţi convinge că ce e mai bun în cele mai bune romane nu este altceva decît o confesiune mai mult sau mai puţin voalată a autorului, rezultatul experienţei sale, chintesenţa particularităţii lui.“) (P. 517.) Acest realism de origine subiectiv romantică nu este departe de vestita definiţie a lui Zola: „Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.“ Realismul secolului al nouăsprezecelea (de acela al secolului al douăzecilea nu poate fi vorba, sfîşiat cum este acest secol de o „anarhie estetică“, ce l-ar îngrozi pe Friedrich Schlegel mult mai mult decît anarhia benignă de pe vremea lui) îşi află definiţia (nu însă şi originea) în ideile de la *Athenaeum*. Conceptul de romantic se dovedeşte astfel că este, în gîndirea lui Friedrich Schlegel, foarte cuprinzător ; „într-un anumit sens orice poezie este romantică“ nu mai pare să fie un paradox.

Din *Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken (Încercare asupra stilului felurit în operele mai vechi și mai noi ale lui Goethe)*, care formează a patra și ultima parte a *Discuției*, pe lîngă analiza critică ponderată și adîncă (Friedrich Schlegel, ca și fratele său, Wilhelm, avea o excelentă vocație de critic), este de remarcat observația că în *Wilhelm Meister* spiritul antic se îmbină cu spiritul modern, observație pe care Friedrich Schlegel o ridică la treapta unui precept de principiu : „Diese grosse Kombination eröffnet eine ganz neue, endlose Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Harmonie des Klassischen und des Romantischen" („Această mare combinație deschide o infinită perspectivă cu totul nouă către ceea ce pare să fie cea mai înaltă îndatorire a oricărei arte poetice, armonia clasicismului și a romantismului") (p. 524).

În lucrarea sa citată mai sus, Alfred Schlagdenhauffen (în special la pp. 141—142, 253—257 și 341—342) scoate în evidență două concepte, pe care cu drept cuvînt le consideră importante în gîndirea lui Friedrich Schlegel și în mișcarea de idei a grupului de la *Athenaeum*. Aceste concepte sînt acela de „haos" și acela de „centru". Friedrich Schlegel vorbește într-un loc de simțul haosului, de care mintea are nevoie ca să-și mărească puterea ei de cuprindere : „Zur Vielseitigkeit gehört nicht allein ein weitumfassendes System, sondern auch Sinn für das Chaos ausserhalb desselben, wie zur Menschheit der Sinn für ein Jenseits der Menschheit" („Multilateralității nu-i aparține numai un sistem vast-cuprinzător, ci și un simț al haosului din afara sistemului, așa cum aparține omenirii simțul unei lumi de dincolo de omenire") (*Kritische Schriften*, p. 96). Cum bine observă Schlagdenhauffen, *haos* în concepția lui Friedrich Schlegel „nu este dezordinea", este „ordinea vitală", potrivit unui text dintr-un *Fragment* :

„Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann" („este un haos numai acea dezordine din care poate răsări o lume"). Cred că, dînd

această definiție, Friedrich Schlegel s-a gîndit la haosul din mitologia elină, care este spațiul originar din care s-a ivit universul, așadar un element cu putere creatoare din el însuși.

Mai interesant pentru dezvoltarea gîndirii lui Friedrich Schlegel este analogia pe care o stabilește el între „simțul haosului" și „simțul unei lumi de dincolo de omenire", propriu omului. Cu cel de-al doilea concept important, „centrul", Schlagdenhauffen e de părere că Friedrich Schlegel ar înțelege *das Jenseits*, lumea cealaltă, *l'au-delà*, focarul unei existențe divine. Eu n-aș vedea numaidecît acest lucru. Iată două citate care arată o concepție nemistică a „centrului" :

„Ein Künstler ist, wer sein Zentrum in sich selbst hat. Wem es da fehlt, der muss einen bestimmten Führer und Mittler ausser sich wählen, natürlich nicht auf immer, sondern nur fürs erste. Denn ohne lebendiges Zentrum kann der Mensch nicht sein, und hat er es noch nicht in sich, so darf er es nur in einem Menschen suchen, und nur ein Mensch und dessen Zentrum kann das seinige reizen und wecken." („Artist este acela care are în el însuși un centru. Acela căruia îi lipsește trebuie să-și aleagă o călăuză și un mijlocitor anumit din afara lui, firește că nu pentru totdeauna, ci numai la început. Fiindcă fără un centru viu, un om nu poate fi și dacă nu-l are încă în el, atunci trebuie să-l caute numai în alt om și numai un om și centrul acestuia poate să-l ațîțe și să-l trezească pe al lui.") (*Kritische Schriften*, p. 94.)

Ce poate să fie acest centru altceva decît un principiu de organizare necesar creației artistice, un principiu pe care artistul îl poate căpăta, învăța, de la alt artist, așadar mecanismul stimulării greșit numite de atîtea ori „influență", și care e obișnuit în producerea fenomenului artistic ? Nici vorbă de vreo concepție mistică. Același înțeles al ideii de centru și în alt *Fragment* : „Phantasie und Witz sind dir Eins und Alles ! ... deute den lieblichen Schein und mache Ernst aus dem Spiel, so wirst

du das Zentrum fassen und die verehrte Kunst in höherm Lichte wiederfinden." („Fantezie și Witz îți sînt ție absolut totul! ... tălmăcește plăcuta aparență și fă din joc o treabă serioasă, și atunci vei prinde centrul și vei regăsi venerata artă într-o mai înaltă lumină.") (P. 102.)

Fragmentele acestea fac parte din mănunchiul intitulat *Ideen* și apărut în volumul al treilea al *Athenaeum*-ului, în 1800. În afară numai de ele și de alte cîteva, puține, toate celelalte sînt religios colorate și se resimt de influența lui Friedrich Schleiermacher (1768—1834), autor al lucrării *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (*Despre religie. Cuvîntări către aceia dintre disprețuitorii ei care sînt cultivați*, anonim apărută în 1799), teolog și amic al lui Friedrich Schlegel, prețuit și ascultat de cei de la *Athenaeum* (e drept că îndeosebi către sfîrșitul existenței revistei). Friedrich Schlegel e pe cale de-a suferi o ultimă transformare, care îl va face în 1808 să treacă la catolicism. Perioada gîndirii fără constrîngere, nesilită de nici o dogmă, de nici o poruncă interioară sau exterioară, este pe punctul de a se isprăvi.

Acestei gîndiri libere aparține, fără nici un amestec, conceptul de „ironie". În *Fragmentele* sale, Friedrich Schlegel vorbește de mai multe ori despre ironie, niciodată însă nu dă ironiei o definiție cuprinzătoare și hotărîtă. Atîta doar se vede, cu oarecare precizie, că ironia lui se deosebește de ironia așa cum o înțelegea Socrate și cum apare în dialogurile lui Platon. În cartea întîi a *Republicii* lui Platon, după o discuție despre dreptate și nedreptate, între Socrate și Polemarchos, și în care cel dintîi mai mult întreabă decît răspunde, alt interlocutor al dialogului, Thrasymachos, izbucnește într-un rîs sarcastic și spune: „Pe Herakles, uite că avem iar aici ironia obișnuită a lui Socrate. Știam eu că e așa și am spus și celorlalți că tu n-ai să te hotărăști să răspunzi, ci iar ai să faci pe neștiutorul și nici gînd n-o să ai să răspunzi cînd o să fii întrebat." Și puțin mai departe: „Păi da, desigur, Socrate, după obiceiul lui, n-o să răs-

pundă, ci o să lase pe alții să răspundă pentru ca apoi să le întoarcă cuvintele și să le contrazică" (Platon, *Republica*, 337 a).

Așadar, ironia socratică este o capcană pe care o întinzi interlocutorului prefăcîndu-te că nu știi despre ce e vorba, deși știi foarte bine, și făcîndu-l pe acela să-și spună părerea, pentru ca pe urmă, stăpînind chestiunea în întregime, să-l contrazici și să-i spulberi argumentele. Un șiretlic, deci, de care Socrate s-a folosit ca să ajungă mai aproape de un adevăr general, fără prejudecăți, fără idei preconcepute.

Friedrich Schlegel pleacă de la conceptul socratic al ironiei, într-unul din primele sale *Fragmente* publicate în revista *Lyceum der schönen Künste*, 1797 :

„Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereiningung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie."

(„Ironia socratică este singura prefăcătorie absolut involuntară și totuși absolut chibzuită. Este imposibil s-o simulezi și imposibil s-o dovedești. Față de cel care n-o are, ea rămîne, chiar după cea mai fățișă mărturisire, o enigmă. Ea nu înșeală decît pe aceia care o socotesc drept înșelătorie și care se bucură de strașnica viclenie de-a păcăli lumea sau se supără cînd bănuiesc că e vorba și despre dînșii. În ea totul este glumă și totul este serios, totul este sincer deschis și totul adînc prefăcut. Ea răsare din reunirea artei de-a trăi și a spiritului filozofic,

din întîlnirea dintre o desăvîrșită filozofie a naturii și o desăvîrșită filozofie a artei.") (*Kritische Schriften*, pp. 20—21.)

Dacă punctul de plecare și caracterizarea din primele rînduri se potrivesc cu înțelesul originar al ironiei lui Socrate, în ceea ce se spune mai departe se vede deja o interpretare care începe să-și schimbe drumul îndreptîndu-se către altceva. E drept că ironia se întemeiază pe un contrast între ceea ce este și ceea ce pare că este, aparența aceasta fiind voită și avînd un scop : căutarea și găsirea unui adevăr. Ironia socratică însă nu este un joc, mai bine spus : nu are de scop realizarea unui joc care să dea celui care o face satisfacția *de artă* a unui joc bine ticluit. Jocul, în ironia socratică, este numai un mijloc, nu este un scop în sine. Ironistul socratic *nu* „se bucură de viclenia strașnică de-a păcăli lumea", pentru că el este profund serios. „Ironia *determinată* a lui Socrate [...] nu este rîs sarcastic, nici fățărnicia că Ideea ar fi numai glumă. Ironia *tragică* a lui Socrate este însă opoziția reflectării lui subiective împotriva moralității existente ; ea nu e conștientă că el se găsește deasupra acestei moralități, ci scopul lipsit de prevenție de-a îndruma spre adevăratul bine." (Hegel, *Prelegeri de istoria filozofiei*, vol. I. Traducere de D. D. Roșca, Edit. Academiei, 1963, pp. 380—381.) Adevăr general, moralitate, bine, seriozitate tragică — aproape nimic din toate acestea nu se mai găsește în conceptul de ironie al lui Friedrich Schlegel. Ironia socratică vrea, caută să găsească o certitudine, tinde către un absolut. Ironia lui Friedrich Schlegel tinde către constatarea unei incertitudini fundamentale a vieții și a lumii, către constatarea unui relativ perpetuu ; autorul ei păstrează însă mereu dorul infinitului, acea „Sehnsucht nach dem Unendlichen", care este năzuința involuntară către un inaccesibil, dar imperios absolut. E o ironie puțin dezamăgită, și ea e dezamăgită nu atîta dintr-o experiență amară de viață, cît dintr-o idee inițială despre o anumită alcătuire întorto-

cheată a lumii. În ultima parte a *Fragmentului* citat, ironia se defineşte şi mai bine :

„Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg ; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und missglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten." („Ea conține și provoacă sentimentul contradicției nerezolvabile dintre absolut și relativ, dintre imposibilitatea și necesitatea unei comunicări totale. Ea este cea mai liberă dintre libertăți, fiindcă prin ea te așezi mai presus de tine însuți ; și totuși ea este și cea mai legitimă, fiindcă este absolut necesară. Este un semn foarte bun atunci cînd mediocrii armonioși nu știu cum să ia această autoparodie, mereu cred și nu cred, pînă ce-i apucă amețeala, iau gluma drept seriozitate și seriozitatea drept glumă.")

Deosebirea și îndepărtarea de ironia socratică au sporit acum considerabil. Cîteva idei noi își fac apariția. Lumea este alcătuită din contradicții și contrarii nerezolvabile. Iată de ce supremul gest al ironiei este să te ridici deasupra ta, să te separi de eul propriu pentru ca în cea mai desăvîrșită neatîrnare să te contempli pe tine însuți și să contempli lumea (care este în fond o obiectivare a eului), și să consideri totul, și pe tine și lumea, fără aprobare și fără dezaprobare, într-o perfectă disponibilitate a spiritului (despre această disponibilitate, care nu este indiferență, va fi vorba mai departe, în alt *Fragment)*. Contradicția se întinde și în spiritul celui care contemplă și judecă, așadar în însăși ființa eului ; comunicabilitatea totală este totodată necesară și imposibilă ; nevoia de comunicare există, însă, în chip invincibil, dar

ea nu poate fi satisfăcută deoarece realitatea este lovită de o incomunicabilitate care, în concepția lui Friedrich Schlegel, justifică ridicarea atitudinii ironice la treapta de principiu de viață spirituală. Ironia, așadar, nu se mai produce, ca la Socrate, în raportul dintre o individualitate și alte individualități, ea se produce acum în interiorul eului. Autoparodierea trebuie înțeleasă tocmai ca această exercitare a ironiei în raportul dintre tine și tu însuți, atunci cînd îți dai seama de contrastul dintre avîntul tău infinit către cunoaștere, către frumos ș.a.m.d., și slăbiciunea puterii tale finite de-a cunoaște și de-a cuprinde.

Alte locuri din *Fragmente* privitoare la ironie, direct sau în chip aluziv, sînt corolare ale ideilor expuse (uneori poate cam sibilin, ce-i drept) în acest *Fragment* inițial, sau sînt variații pe temele indicate aici :

„Ironie ist klarer Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos." („Ironia înseamnă o clară conștiință a eternei agilități, a haosului infinit de plin.") (*Kritische Schriften*, p. 97.)

Sau această caracterizare, ea însăși ironică, a atitudinii ironice înăuntrul propriei activități psihice, exprimată în unele creații poetice : „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität : im Äussern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo." („Sînt poezii, vechi și noi, care în chip curent și în întregime și pretutindeni respiră suflul divin al ironiei. Trăiește în ele o adevărată bufonerie transcendentală. În interior o dispoziție sufletească ce îmbrățișează tot și se înalță la infinit peste tot ce este relativ și condiționat, chiar peste propria artă, virtute sau genialitate; în exterior, în execuție, maniera mimică a unui bun actor buf italian.") (*Kritische Schriften*, p. 11.)

Mişcarea ce caracterizează actul ironiei este înălţarea din sine însuşi, îndepărtarea de sine însuşi, care are drept urmare desprinderea din ce este obişnuit, din ce este dat, dar este socotit ca neîndestulător de către cel ce ironizează. Această mişcare ar fi chiar un principiu general de existenţă umană şi de definire a umanului : „Es ist der Menschheit eigen, dass sie sich über die Menschheit erheben muss" („Este ceva propriu omenirii că trebuie să se ridice deasupra omenirii") (p. 91).

E interesant de observat cum ideea de înălţare peste sine însuşi apare pe vremea aceea şi în creaţia literară a lui Friedrich Schlegel, nu numai în *Fragmente* şi în studii. În mănunchiul de poezii intitulat *Abendröte* (*Amurg*), compus în 1801, citim în poezia *Die Berge* (*Munţii*):

Sieht uns der Blick gehoben,
So glaubt das Herz die Schwere zu besiegen,
Zu den Himmlischen oben
Will es dringen und fliegen.
Der Mensch, emporgeschwungen,
Glaubt schon, er sei durch die Wolken gedrungen.

Bald muss er staunend merken,
Wie ewig fest wir auf uns selbst begründet.
Es strebt in sichern Werken
Sein ganzes Tun, verbündet,
Vom Grunde nie zu wanken,
Er baut wie Felsen den Bau der Gedanken.

Und dann in neuen Freuden
Sieht er die kühnen Klippen spottend hangen ;
Vergessend aller Leiden,
Fühlt er einzig Verlangen
An dem Abgrund zu scherzen,
Denn hoher Mut schwillt ihm in hohem Herzen.*

---

* *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, V. Band, *Dichtungen*, München, 1962, p. 180.

[Cînd privirea ne vede înălţaţi,
Inima crede că a învins gravitaţia :
Sus către zei
Vrea să răzbată şi să zboare.
Omul, avîntat,
Crede că a şi pătruns printre nouri.

În curînd el trebuie să observe cu mirare
Cît sîntem de trainic în veci întemeiaţi pe noi înşine.
Cu fapte sigure se străduieşte
Toată purtarea lui, îndatorată
Din temelie, să nu se clintească ;
El clădeşte ca nişte stînci clădirea gîndurilor.

Şi-atunci, cu noi bucurii,
Vede cum batjocoritoare atîrnă semeţele steiuri ;
Uitînd de orice suferinţe,
Are o singură dorinţă :
Să glumească lîngă prăpastie,
Fiindcă un mare curaj umple inima lui mare.]

În prima strofă pare să fie vorba numai de o înălţare materială, imposibilă pe vremea lui Friedrich Schlegel, posibilă astăzi în era călătoriilor în cosmos, care înving gravitaţia. La începutul strofei a doua, imposibilităţii fizice a înălţării parcă i s-ar adăuga şi una psihică ; „cît de trainic sîntem întemeiaţi pe noi înşine" ar putea să însemne că nu putem pleca din noi înşine, din eul propriu. Iată însă că, îndată, cursul poeziei se modifică din nou. Nu mai este vorba (cum poate că — încă un „poate" — în adîncul cugetării autorului nostru mişcarea în cîmpul materiei a fost numai o comparaţie ilustrativă a mişcării gîndirii), aşadar, nu mai este vorba acum decît într-adevăr de-o mişcare a gîndirii : omul „clădeşte ca nişte stînci clădirea gîndurilor". Dar „steiurile gîndurilor atîrnă batjocoritoare", rîd de cel ce le-a înălţat. Acesta însă, la rîndul său, rîde de prăpastia pe care, încercînd să se înalţe peste el însuşi, el singur şi-a creat-o.

Suprema ironie a înălțării peste înălțare este ultimul cuvînt al eului, pe care propriile sale gînduri îl sfidează, dar pe care sfidarea lor nu-l descurajează.

Relația infinit-finit, care formează, după cum am văzut, o „nerezolvabilă contradicție", este condiția de existență a naturii umane: „Denke dir ein Endliches ins Unendliche gebildet, so denkst du einen Menschen" („Gîndește un finit format în infinit și cu aceasta gîndești un om") (*Kritische Schriften*, p. 101).

Un artist, se sugerează în alt *Fragment* (p. 17), trebuie să fie atît de liber, încît „să se ridice peste ce este mai înalt în el însuși" („sich selbst über sein Höchstes zu erheben").

Detașarea aceasta ironică față de sine însuși, ca și față de obiectul creat, proiecția în exterior a eului, este proprie creației romantice de poezie. Ea se poate arăta în forme diferite. Una dintre ele este indicată în chip hotărît de către Friedrich Schlegel atunci cînd, după ce caracterizează pe scurt romanul lui Ludwig Tieck, *Peregrinările lui Franz Sternbald* (1797—98), prețuindu-i între altele „simțul ironiei", el încheie așa: „Auch hier ist alles klar und transparent, und der romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu phantasieren" („Aici, de asemenea, e totul clar și transparent și spiritul romantic pare în chip plăcut să se ia pe el însuși drept obiect de visare și fantezie") (p. 79).

Cred că această caracterizare poate servi ca început de comentarii (dacă nu chiar de explicații, măcar aproximative) ale unei propoziții pe care Friedrich Schlegel o face în cîteva *Fragmente* ale sale. Iată unul dintre acestea, cel mai amănunțit:

„Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heissen müsste. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig

Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte : so sollte wohl auch jene Poesie, die in modernen Dichtern nicht seltnen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.“ („Există o poezie al cărei rost este raportul dintre ideal și real și care, deci, prin analogie cu terminologia filozofică, ar trebui să se numească poezie transcendentală. Ea începe ca satiră cu deosebirea absolută dintre ideal și real, plutește la mijloc cu elegia și sfîrșește ca idilă cu identitatea absolută dintre amîndouă. Cum însă puțină valoare ar avea o poezie transcendentală care n-ar fi critică, n-ar descrie pe producător împreună cu produsul și n-ar cuprinde într-un sistem de gînduri transcendentale și o caracteristică a gîndirii transcendentale, tot așa și poezia aceea ar trebui ca materialele și exercițiile transcendentale nu rare la poeții moderni în vederea unei teorii poetice a puterii de creație literare să le întrunească cu gîndirea artistică și cu frumoasa autooglindire ce se găsește la Pindar, în fragmentele lirice ale grecilor și în elegia antică, iar printre cei noi la Goethe, și în fiecare din descrierile ei să se descrie și pe ea însăși, și să fie pretutindeni poezie și totodată poezie a poeziei.“) (*Idem*, p. 53.)

Fără să întîrziem prea mult asupra părerii greu de justificat de realitatea lucrurilor, că poezia transcendentală și-ar găsi în idilă realizarea supremă — adică identitatea dintre real și ideal (păstrînd, totuși, convingerea că această afirmație nu este o vorbă în vînt și că merită să fie considerată cu toată seriozitatea) —, să ne oprim

la ideea principală a *Fragmentului*, și anume că această poezie transcendentală trebuie să se oglindească în ea însăși, cu alte cuvinte că ea trebuie, descriind, să se descrie pe ea însăși. Definiția aceasta aduce aminte de o parte din definiția poeziei romantice din *Fragmentul* consacrat acesteia, și în care se spune că „ea poate, între ce este descris și cel ce descrie, să plutească la mijloc pe aripile reflecției poetice, să potențeze mereu această reflecție și s-o multiplice ca într-un șir nesfîrșit de oglinzi". Este aceeași mișcare. Creatorul și creația, sau mai bine zis procesul creației, să fie înfățișați deopotrivă în operă ; lucrul creat să cuprindă propria sa caracterizare ; meditînd asupra ei însăși, creația poetică să fie poezia temei pe care o exprimă și totodată să fie și poezia actului creator de poezie, așadar o „poezie a poeziei", pe care Friedrich Schlegel o află realizată la Goethe, a cărui „poezie pur poetică este cea mai desăvîrșită poezie a poeziei" (p. 55). „Poetul, se spune în alt *Fragment* (p. 57), trebuie să filozofeze asupra propriei sale arte. El trebuie să fie nu numai născocitor și lucrător *(Erfinder und Arbeiter)*, ci și cunoscător în specialitatea lui și să poată pricepe pe concetățenii din imperiul artei, el trebuie deci să devină filolog." Iată o caracteristică ce se potrivește poeziei alexandrine, criticată de autor cu altă ocazie (v. mai sus), și se potrivește în general unei poezii, la a cărei creație inteligența artistică și cultura au o funcție importantă. În ultimul *Fragment* citat, lucrul acesta este afirmat cu tărie : „Cu cît poezia devine o știință, cu atîta ea devine o artă". (De remarcat faptul că Friedrich Schlegel concepe o corelație fundamentală între artă și știință, ca atunci cînd vorbește de „minunatele afinități dintre toate artele și toate științele" (p. 87) și cînd, în repetate rînduri, afirmă că există o legătură strînsă între filozofie și poezie.) Nici urmă, așadar, de spontaneitate (afară doar de cea simulată, adică savant chibzuită). În Friedrich Schlegel nu se sting și nu se vor stinge niciodată simțul și prețuirea construcției în creația poetică, simț și prețuire bine afirmate de el încă de pe vremea cînd a scris

Despre studiul poeziei greceşti, aşa cum nu se stinge nici disprețul față de „anarhia estetică". Toate aceste considerații își au punctul de plecare, după cum am văzut, în analogia pe care el o stabilește între poziția filozofului față de filozofia sa și poziția poetului față de poezia pe care o creează. Subtilitatea raționamentului și ingeniozitatea argumentării sînt, desigur, interesante în sine. Totuși, actul creației poetice și actul construcției filozofice nu sînt identice între ele. Gîndirea poetică află corelații, apropieri, corespunderi, care se petrec în domeniul intuiției și al relativului, și ea lucrează îndeosebi cu reprezentări concrete ; gîndirea filozofică se mișcă în domeniul abstracțiilor și are drept scop dobîndirea de adevăruri generale, tinde spre absolut și este, prin firea ei, sistematică și organizată. Desigur că un creier poate gîndi poetic și poate gîndi filozofic, dar, pentru ca rezultatul să fie bun, nu trebuie să amestece prea mult aceste două activități mintale. Pe vremea lui Friedrich Schlegel filozofia, în Germania, a fost în fruntea culturii mai mult ca niciodată. Scriitorii de la *Athenaeum*, îndeosebi, erau toți îmbibați de gîndire filozofică. Poate că în bună parte și din cauza aceasta creația lor literară, care de la început nu fusese prea valoroasă (în afară doar de *Imnurile către Noapte* ale lui Novalis și de visurile din romanul acestuia, neterminat, *Heinrich von Ofterdingen*), a fost slabă. Și poate, iarăși, și din cauză că era mai puțin înclinat către speculația filozofică, și desigur că, înainte de toate, pentru că avea un mare talent, Ludwig Tieck a fost, în prima generație romantică, singurul scriitor adevărat, creator de literatură. În chip foarte semnificativ, numele lui nu apare însă în cele trei volume ale *Athenaeum*-ului decît doar într-o recenzie a lui Wilhelm Schlegel. Filozofia era pentru cei de la *Athenaeum* temelia și motorul oricărei activității spirituale, așa cum este proclamată astăzi matematica drept necesară, ca spirit și metodă, oricărei cercetări ce are drept scop cunoașterea, în orice domeniu. „Universalitatea, se spune în ultimul *Fragment* din *Athenaeum*, vol. I, este

saturarea reciprocă a tuturor formelor («Wechselsättigung aller Formen») și a tuturor materialelor. Ea ajunge la armonie numai prin unirea poeziei cu filozofia." (*Kritische Schriften*, p. 87.) Totuși, numai cu cîteva pagini mai înainte, tot Friedrich Schlegel spune : „Das Wesen des poetischen Gefühls liegt vielleicht darin, dass man sich ganz an sich selbst affizieren, über nichts in Affekt geraten und ohne Veranlassung phantasieren kann" („Natura simțirii poetice poate că stă în faptul că poți din tine însuți să-ți tragi emoțiile, de nimic să nu te emoționezi și să visezi fără motiv") (p. 85). Aici desigur că filozofia nu mai are nici un rol, chiar mai mult decît atîta, originea fenomenului poetic este, așa cum e prezentată aici, în contradicție cu originea gîndirii filozofice ; dubitativul „poate", strecurat mai mult din eleganță retorică, întărește afirmația. În preludiul ultimei sale metamorfoze, care, cum am mai arătat, se face auzit în *Ideile* de la 1800, din volumul al treilea al *Athenaeum*-ului, în locul unirii dintre poezie și filozofie, apare o opoziție răspicat declarată : „Poesie und Philosophie sind, je nachdem man es nimmt, verschiedene Sphären, verschiedene Formen." („Poezia și filozofia sînt, după cum le iei, sfere deosebite, forme deosebite") (*Kritische Schriften*, p. 94). „Wo die Philosophie aufhört, muss die Poesie anfangen" („Unde încetează filozofia trebuie să înceapă poezia") (*Ibidem*). „Religion und Moral sind sich symmetrisch entgegengesetzt, wie Poesie und Philosophie" („Religia și morala sînt simetric opuse una alteia, ca și filozofia și poezia") (p. 97). Dar, cum am mai spus, chiar de pe-acum, în aceste *Idei*, mersul gîndirii lui Friedrich Schlegel începe să se supună de bună-voie unui dogmatism.

Spirit critic și speculativ, Friedrich Schlegel este înclinat să extindă criticismul chiar în interiorul actului poetic și el atribuie poeziei și o funcție critică. Într-un *Fragment* din 1797, spune :

„Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist [...]

hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.“ („Poezia poate fi criticată numai prin poezie. O judecată de artă care nu este în același timp o operă de artă [...] nu are nici un drept de cetățenie în imperiul artei.“) (*Kritische Schriften*, p. 22.)

„Poezia poeziei“ s-ar putea interpreta ca o poezie ce meditează asupra poeziei. Rezultatul, în acest caz, ar fi, cred, o impresie de răceală didactică, cu totul potrivnică ideii de poezie și naturii fenomenului poetic, iscat ca să miște, să înalțe, să mulțumească fără nici o constrîngere, să placă, să bucure, nu să impună cu existența lui o învățătură ; aceasta, dacă este să fie, să fie scoasă la iveală în mod nesilit, neanunțat și neașteptat, ca o surpriză plăcută cititorului. Friedrich Schlegel, ori de cîte ori vorbește de „poezia poeziei“ (dealtfel, după cît știu, numai de vreo două ori în chip expres, în *Fragmente*), pomenește de Goethe. Acesta, ce-i drept, avea o tendință didactică, îi plăcea poezia sentențioasă și moraliza (în sensul clasic francez) ori de cîte ori avea ocazia, adică de foarte multe ori pentru că provoca ocazia, fiind moralist din fire (tot în sensul clasic francez de observator al ființei morale a omului, fără intenție predicatoare). Friedrich Schlegel, mai aproape de Goethe în privința aceasta mai mult chiar decît ar fi crezut și ar fi vrut, admirator al lui Chamfort, ale cărui maxime i-au servit de stimulent (nu de model) pentru *Fragmente*, atunci cînd vorbește de o poezie care poartă în ea însăși propriul ei aparat critic (pentru că aceasta, sau și aceasta, se sugerează, cred, prin „autooglindire“), imaginează un lucru imposibil, interesant în teorie, dar impracticabil. Afară doar dacă această poezie ce se detașează de ea însăși, cercetîndu-se pe sine și judecîndu-se singură, n-o fi fiind cumva o varietate a ironiei, care, în concepția lui Friedrich Schlegel, domină activitatea poetică, chiar activitatea umană în general !

O aplicare, foarte apropiată dar nu strictă, a teoreticei ironii destul de enigmatic enunțate de Friedrich Schlegel, aș vedea-o în *Godwi*, romanul lui Clemens

Brentano, apărut în 1800—1802. În acest roman, foarte încîlcit, așa cum arată și subtitlul „ein verwilderter Roman", un roman neîngrijit, părăginit, apar trei autori : Brentano, semnatarul cărții, care se preface că scrie numai dedicația la partea întîi și la partea a doua a romanului, apoi scriitorul Maria, înfățișat drept autorul narațiunii, și Godwi, eroul cărții, autor al multora din scrisorile ce formează țesătura părții întîi a romanului. În partea a doua, autorul fictiv, scriitorul Maria, intră în scenă. Într-o precuvîntare el explică cum a ajuns în posesia scrisorilor și cum, din cauză că nu s-a înțeles cu corespondentul principal al lui Godwi, nu mai poate continua romanul și că s-a hotărît să caute pe Godwi și să capete de la acesta informații care să-i permită continuarea. Se duce, deci, la locuința acestuia, un castel înconjurat de un parc, cunoscut deja cititorului din scrisorile publicate. Face cunoștință cu eroul său și exclamă foarte mirat povestind întîlnirea : „Dies war also der Godwi, von dem ich so viel geschrieben habe — es ist eine eigne Aufklärung, wenn so plötzlich die Wirklichkeit vor das Ideal tritt. Ich hatte mir ihn ganz anders vorgestellt." („Acesta era așadar acel Godwi despre care am scris atîta ; e o strașnică iluminare cînd realitatea se ivește deodată în fața idealului. Eu mi-l închipuisem cu totul altfel.") (Clemens Brentano, *Werke*, Zweiter Band. *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*. Ein verwilderter Roman von Maria, Carl Hanser Verlag, München, 1963, p. 237.) Scriitorul oferă personajului său principal romanul și îl roagă să-l ajute să-l continuie. Godwi citește romanul apărut și apoi stă de vorbă cu autorul romanului și al lui însuși. E o discuție critică între scriitor și eroul său, în care acesta din urmă face observații asupra cărții, asupra adevărului personajelor și al situațiilor, asupra stilului, precum și asupra propriei sale persoane, așa cum o vede el și cum o vede autorul. Îl întreabă pe acesta ce a vrut să spună la cutare și cutare pagină și în cîteva locuri critică lipsa de claritate a expunerii și propune rectificări. Apoi, plimbîndu-se prin

parc, spune autorului : „Uite, acesta este iazul în care cad eu, la pagina 146 a primului volum". Godwi acceptă propunerea colaborării cu autorul său. De aici înainte romanul este scris de scriitor și de personajul său principal (scriitorul acesta este, de fapt, și el un personaj, personajul lui Brentano, autorul real). Autorul fictiv, Maria, se îmbolnăvește și moare înainte de-a sfîrși romanul, pe care îl continuă apoi numai eroul cărții, singur. Avem a face deci cu o ficțiune în trei etaje, una a lui Brentano, una a scriitorului imaginat de el și a treia a personajului principal prezentat drept real. Brentano, prefăcîndu-se că dă o atenție meticuloasă realității și că e devotat adevărului, lasă totuși, cu deplină știință și intenție într-adins nu tocmai bine ascunsă, adevărul și realitatea, care și ele sînt de fapt numai ficțiune, să se transforme în creație literară în fața cititorului și îl face pe acesta să asiste la narațiune și totodată la operația de fabricare a narațiunii, la felul cum își țese scriitorul ficțiunea cu ajutorul realului (care nu este real decît în chip convențional). Este, așadar, o gradație a ficțiunilor, de la plauzibil la mai puțin plauzibil ; într-o ficțiune prezentată ca realitate se dezvoltă altă ficțiune, care, și ea, la rîndul ei, este la un moment dat înfățișată ca realitate, în ea dezvoltîndu-se a treia ficțiune, despre care autorul real, Brentano, dă să se înțeleagă că ar fi fondul într-adevăr real al întregii construcții, pe cînd, de fapt, această a treia ficțiune este cea mai fictivă dintre toate și în același timp, totuși, cea mai plină, poate, de trăsături luate dintr-un model viu, odată ce în Godwi Brentano a descris o fire turmentată de pendulări între extremele afectivității, eroul său fiind, desigur, o parte din el însuși și frate bun cu *René* al lui Chateaubriand și cu Julius din *Lucinde* a lui Friedrich Schlegel, de care a fost probabil influențat, chiar și în compoziția dezordonată a romanului.

O interesantă interpretare a conceptului de poezie a poeziei avea să dea Wilhelm Schlegel în ale sale *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, prelegeri ți-

nute la Berlin între 1801 și 1804. Reluînd multe din ideile fratelui său, împrăștiate în *Fragmente* și în *Discuție despre poezie,* Wilhelm Schlegel, cu spiritul său echilibrat și ordonat, le sistematizează și trage din ele concluzii noi. În ce privește poezia poeziei, el dă următoarea explicație :

„Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet ; und die Bildsamkeit ihres Organs ist ebenso grenzenlos als die Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich selbst durch immer höhere potenzierte Reflexionen. [...] Man hat es höchst befremdlich und unverständlich gefunden, dass von Poesie der Poesie gesprochen worden ist ; und doch ist es für den, welcher überhaupt von dem inneren Organismus des geistigen Daseins einen Begriff hat, sehr einfach, dass dieselbe Tätigkeit, durch welche zuerst etwas Poetisches zustande gebracht wird, sich auf ihr Resultat zurückwendet. Ja man kann ohne Übertreibung sagen, dass eigentlich alle Poesie, Poesie der Poesie sei ; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immer verdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechtes ist." („Limba nu este un produs al naturii, ci un tipar al spiritului omenesc, care își depune aici geneza și corelația reprezentărilor sale și întreg mecanismul operațiunilor lui. Așadar, în poezie se formează din nou ceva deja format ; și plasticitatea organului ei este tot așa de nelimitată ca și capacitatea spiritului de-a se întoarce către el însuși prin reflecții tot mai înalte și mai potențate. [...] Unii și alții au fost de părere că e cu totul ciudat și de neînțeles să vorbească cineva de poezia poeziei ; și totuși, aceluia care are noțiunea organismului interior al existenței spirituale i se pare foarte simplu faptul că activitatea care a dat la iveală ceva poetic se

exercită și asupra rezultatului ei. Da, se poate spune fără exagerare că, de fapt, orice poezie este poezie a poeziei ; fiindcă ea are ca punct de plecare limba, care aparține talentului poetic și care este ea însăși un poem al întregii omeniri, poem mereu în devenire, mereu în transformare și care nu se isprăvește niciodată.") (August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963, p. 226.)

Așadar, „prima treaptă" a creației poetice a omului a fost limba ; toate creațiile poetice de după aceea sînt, prin urmare, formate din poezia primordială care este limba.

Explicația este, desigur, în spiritul lui Friedrich Schlegel, întrucît se bazează pe ideea de potențare a reflecției poetice, pe care am văzut-o și în definiția poeziei romantice din *Fragmentul* citat și comentat mai sus. Un mai precis indiciu al acestei explicații cu limba ca poem inițial al omenirii, cred, însă, că nu se poate găsi în scrierile lui Friedrich Schlegel ; ea este interesantă și plauzibilă în sine și aparține lui Wilhelm Schlegel, care, pornind tot de la ideile fratelui său, avea să dea în prelegerile sale o caracterizare a romantismului, caracterizare mai mult din punctul de vedere al situației istorice a romantismului față de cultura clasică, fără să determine însușirile adînci ale firii romantice și fără să încerce să definească ce cuprinde conceptul de romantic în sine, independent de contrastul dintre clasicismul rațional și obiectiv și romantismul subiectiv și intuitiv, contrast devenit de-atunci obișnuit în considerațiile asupra romantismului, dar care nu are adîncimea și întinderea conceptului de poezie romantică, atît de sugestiv și de bogat în posibilități de dezvoltare, așa cum îl expune Friedrich Schlegel, în *Fragmentul* său.

O comportare ironică față de viață, față de lume, față de eul propriu, ar avea drept rezultat sporirea puterii de adaptare la cele mai felurite fenomene și, deci, o înțelegere mai adîncă a acestora, o înțelegere rece, fără entuziasm, provenită dintr-o luare de distanță

față de obiectul considerat; aceasta permite și o strîngere în limitele ideii a gîndurilor contradictorii:

„Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken" („O idee este un concept desăvîrșit pînă la ironie, o sinteză absolută a unor antiteze absolute, alternanța continuă, și care se produce singură pe sine, a două gînduri contradictorii") (*Kritische Schriften*, p. 40).

Ironia socratică distingea cu strictețe contrariile, despărțea și elimina ce era rău, fals, nesigur, și păstra ce era bun, drept, sigur pentru stabilirea adevărului. Ironia lui Friedrich Schlegel vrea să concilieze contrariile, cu speranța că dacă le va concilia le va înțelege mai bine și chiar că va înțelege mai bine lucrurile în general. Setea de absolut, acea „Sehnsucht nach dem Unendlichen", îl îndeamnă, în acest caz, către găsirea unei armonii prin punerea în funcțiune a unui mecanism subtil al minții, datorită căruia se produce detașarea de sine, care este actul primordial al ironiei („denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg" — „căci prin ea te așezi mai presus de tine însuți") și care dă spiritului o putere proteică de pricepere și de adaptare la obiect:

„Sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre, wie in eine andre Welt, nicht bloss mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesen, bald auf jenen Teil seines Wissens frei Verzicht tun und sich auf einen andern ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden und alle übrigen absichtlich vergessen: das kann nur ein Geist, der gleichsam eine Mehrheit von Geistern und ein ganzes System von Personen in sich enthält, und in dessen Innern das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden ist" („Să te așezi cînd într-o sferă, cînd în alta, ca într-o altă lume, nu numai cu inteligența și cu închipuirea, ci cu tot sufletul; să renunți în chip liber cînd la o parte, cînd

la alta a firii tale și să te mărginești cu totul la alta decît aceasta ; să-ți cauți și să-ți găsești rostul cînd într-un individ, cînd în altul și pe ceilalți să-i uiți într-adins : aceasta o poate face numai un spirit care conține oarecum în el o mulțime de spirite și un întreg sistem de persoane și în al cărui interior universul, care, după cum se spune, încolțește în fiecare monadă, s-a ivit și s-a împlinit") (*Kritische Schriften*, p. 41).

Așadar, pe de o parte, discernămînt al particularului, pe de altă parte, sinteză și armonizare, un avînt către universalitate. Atitudinea exprimată în pasajul din *Fragmentul* citat mai sus are mare însemnătate pentru creația artistică și constituie chiar pentru scriitor o manieră de lucru, așa cum se spune în alt Fragment :

„Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muss man sich nicht mehr für ihn interessieren ; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muss schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. Solange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen ; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Daher verkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist." („Ca să scrii bine despre un obiect, trebuie ca el să nu te mai intereseze ; gîndul pe care vrei să-l exprimi cu chibzuință trebuie să fi trecut cu totul și propriu-zis să nu te mai preocupe. Atîta timp cît artistul inventează și este entuziast, el se află, în ce privește comunicarea, într-o stare cel puțin de îngustime. El va voi atunci să spună tot, ceea ce este o falsă tendință a geniilor tinere și o adevărată prejudecată a cîrpacilor bătrîni. Cu aceasta el nesocotește valoarea și demnitatea autolimitării, care, totuși, pentru artist ca și pentru om, este primul și ultimul lucru, tot ce este mai necesar și tot ce este mai înalt.") *(Kritische Schriften*, p. 9.)

Paul Valéry, cînd afirma că „l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain" („entuziasmul nu este o stare sufletească de scriitor"), spunea exact același lucru. La un secol interval, doi scriitori, e drept că mai mult oameni de gîndire decît de creație (îndeosebi Friedrich Schlegel), constată că o perspectivă în timp este necesară unei bune desfășurări a creației artistice, care prin firea ei aspiră la durată și la permanență, disprețuind imediatul. Numai așa, prin autolimitare și prin detașare ironică, se poate construi bine : „Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist." („Formată este o operă atunci cînd e strict delimitată din toate părțile, însă înăuntrul limitelor e nelimitată și inepuizabilă, atunci cînd este fidelă față de ea însăși, pretutindeni în chip egal, și totuși înălțată peste ea însăși.") (P. 60.)

Și iată, în aceeași ordine de idei despre creșterea puterii de înțelegere prin adaptare poetică la obiectul considerat, o definiție excelentă a vocației criticului : „Ein recht freier und gebildeter Mensch müsste sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade" („Un om cu adevărat liber și cultivat ar trebui să se poată acorda singur după plac, filozofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, în chip absolut liber, așa cum acorzi un instrument, oricînd și în orice grad") (p. 13). Proteismul acesta spiritual nu înseamnă însă indiferență, ci este un mecanism necesar și firesc al gîndirii și al afectivității, așa cum s-a văzut și din *Fragmentul* despre Ironie pe care l-am comentat.

În *Lucinde*, romanul lui Friedrich Schlegel, mulți s-au grăbit (îndeosebi dintre contemporani) să vadă numai o lucrare de răzvrătire împotriva moralei sexuale, o cri-

tică a căsătoriei din convenienţă, un pamflet împotriva prejudecăţilor care, pe vremea aceea, complicau cu povara lor meschină raporturile dintre sexe şi proclamau cu ipocrizie că bucuria senzuală este lipsită de poezie. Friedrich Schlegel, în *Lucinde*, se opune acestor prejudecăţi : „Inspirata Diotima i-a dezvăluit lui Socrate al ei numai jumătate din ce este iubirea. Iubirea nu e numai tainică dorinţă de infinit ; ea este, de asemenea, sacra desfătare pe care ţi-o dă o prezenţă vie. Ea nu este numai un amestec, o trecere de la ce e muritor la ce e nemuritor, ci este o desăvîrşită unire a amîndorura." (*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, vol. V, *Dichtungen*, 1962, p. 60.) Romanul *Lucinde*, care nu este roman în înţelesul obişnuit al cuvîntului, cuprinde toate aceste lucruri, senzaţionale pe atunci, banale astăzi (sau, poate, mai degrabă, care astăzi nu mai interesează nici pe scriitori, nici pe cititori, fiindcă dezvoltarea vieţii moderne a alungat din mintea oamenilor asemenea preocupări). Friedrich Schlegel, pledînd pentru libertatea iubirii şi pentru o relaxată morală sexuală, pleda pentru legătura lui cu Dorothea Veit, cu care, abia după cîţiva ani de vieţuire împreună, avea să se căsătorească, în urma divorţului Dorotheei de primul ei soţ. Îndrăzneala aluziilor sexuale este, în *Lucinde*, extrem de benignă faţă de ceea ce înfăţişau romanele libertine, prin firea lor şi prin scopul lor lipsite de poezie, ale secolului al optsprezecelea şi faţă, mai cu seamă, de descripţiile erotice care au apărut de-atunci şi pînă astăzi. Răzvrătirea împotriva unei pseudomorale întemeiate pe ipocrizie, răzvrătire însoţită aproape întotdeauna de proclamarea liberului joc al pasiunilor şi chiar a supremaţiei acestora în viaţa afectivă, începuse mai demult în Germania, fiind chiar una din caracteristicile mişcării numite *Sturm und Drang*, cu care starea de spirit romantică este înrudită, dar numai în ce priveşte unele manifestări exterioare, tocmai acelea de răzvrătire faţă de prejudecăţi, dar de care se deosebeşte profund prin adîncirea în viaţa interioară a eului care se gîndeşte pe el însuşi în totalitatea lui ; ro-

manticii de la *Athenaeum*, cum am mai spus, erau gînditori înainte de orice, scriitorii din *Sturm und Drang* erau oameni pasionali, fără o înclinare către jocul ideilor, și nu aveau spirit filozofic, ceea ce tocmai aveau din belșug romanticii germani de la 1800.

Altă temă înrudită cu aceea a luptei împotriva moralei înguste este, în *Lucinde*, emanciparea femeii, care, după Revoluția Franceză din 1789, devenise un subiect des cultivat în literatură. Dorothea Veit, după ce prin 1799 se ocupase de traducerea și prelucrarea romanului erotic *Les Amours du Chevalier de Faublas* al scriitorului francez Louvet de Couvray (1760—1797), foarte citit pe atunci și chiar încă multă vreme după aceea, publică în 1801 un roman, *Florentin*, destul de bine construit față de romanele romanticilor și de *Lucinde*, îndecsebi (cf. Haym, *op. cit.*, p. 665) și al cărui erou, peregrinînd prin lume, își caută vocația, motiv frecvent în literatura romantică, plină de neliniște căutătoare. Tot ea traduce romanul *Corinne ou l'Italie* (1807) al Doamnei de Staël, a cărui eroină este și ea o emancipată.

Cu toate acestea, în *Lucinde*, interesul (astăzi, și de data aceasta cu șanse de durată mai lungă) îl stîrnește mulțimea de idei, păreri, paradoxe, atitudini, pe care Julius, eroul cărții, le expune, le analizează, le comentează, mai mult decît le trăiește sau le aplică (dealtfel, despre o acțiune a romanului nici un poate fi vorba), în scrisori, în pagini de jurnal, într-un neîndemînatic dialog între el și Lucinde (partea cea mai slabă a lucrării), cu alte cuvinte, în scurte capitole, simetric așezate înainte și după un mănunchi central de biografie a eroului, *Lehrjahre der Männlichkeit (Ani de ucenicie ai virilității)*, după modelul lui *Wilhelm Meister* al lui Goethe — adică un roman după rețeta „arabescurilor" enunțată de autor într-un *Fragment*. Toate acestea sînt însemnate pentru definirea conformației sufletești romantice, cum sînt și pasajele din scrisorile autorului, deja citate, și cu care sînt în chip evident înrudite.

Iată trăsături din portretul lui Julius :

„Eine Liebe ohne Gegenstand brannte in ihm und zerrüttete sein Inneres. Bei dem geringsten Anlass brachen die Flammen der Leidenschaft aus ; aber bald schien diese aus Stolz oder aus Eigensinn ihren Gegenstand selbst zu verschmähen und wandte sich mit verdoppeltem Grimme zurück in sich und auf ihn, um da am Mark des Herzens zu zähren. Sein Geist war in einer beständigen Gärung ; er erwartete in jedem Augenblick, es müsse ihm etwas Ausserordentliches begegnen. Nichts würde ihn befremdet haben, am wenigsten sein eigner Untergang. Ohne Geschäft und ohne Zweck trieb er sich umher unter den Dingen und unter den Menschen wie einer, der mit Angst etwas sucht, woran sein ganzes Glück hängt. Alles konnte ihn reizen, nichts mochte ihm genügen. [...] Er konnte mit Besonnenheit schwelgen und sich in den Genuss gleichsam vertiefen. Aber weder hier noch in den mancherlei Liebhabereien und Studien, auf die sich oft sein jugendlicher Enthusiasmus mit einer gefrässigen Wissbegier warf, fand er das hohe Glück, das sein Herz mit Ungestüm forderte. [...] Es war ihm, als wolle er eine Welt umarmen und könne nichts greifen. Und so verwilderte er denn immer mehr und mehr aus unbefriedigter Sehnsucht, ward sinnlich aus Verzweiflung am Geistigen, beging unkluge Handlungen aus Trotz gegen das Schicksal und war wirklich mit einer Art von Treuherzigkeit unsittlich. [...] Bei diesem Charakter musste er oft in der geselligsten und fröhlichsten Gesellschaft einsam sein, und er fand sich eigentlich am wenigsten allein, wenn niemand bei ihm var. [...] Alle seine Gedanken nahmen sichtbare Gestalt und Bewegung an und wirkten in ihm und wider einander mit der sinnlichsten Klarheit und Gewalt. Sein Geist strebte nicht die Zügel der Selbstherrschaft fest zu halten, sondern warf sie freiwillig weg, um sich mit Lust und mit Übermut in dies Chaos von innerm Leben zu stürzen. [...] Sein ganzes Dasein war in seiner Phantasie eine Masse von Bruchstücken ohne Zusammenhang ; jedes für sich


BIBLIOTECA BUCUREŞTI

Eins und Alles, und das andre was in der Wirklichkeit daneben stand und damit verbunden war, für ihn gleichgültig und so gut wie gar nicht vorhanden." („În el ardea o iubire fără obiect și îi sfîșia sufletul. Cu cel mai neînsemnat prilej izbucneau flăcările pasiunii; în curînd, însă, aceasta părea că din mîndrie sau din cine știe ce toane își disprețuiește singură obiectul și că se întoarce cu o și mai mare înverșunare în ea însăși și asupra lui, pentru ca acolo în miezul inimii să roadă. Spiritul lui era într-o necontenită fierbere; în fiecare clipă aștepta să i se întîmple ceva extraordinar. Nimic nu l-ar fi putut uimi, nici chiar propria sa pieire. Fără ocupație și fără scop, umbla printre lucruri și printre oameni ca unul care, plin de grijă, caută ceva de care atîrnă toată fericirea lui. Orice putea să-l ațîțe, nimic nu-l putea îndestula. [...] Putea cu chibzuință să se desfete și oarecum să se adîncească în plăcere. Dar nici aici, nici în tot felul de predilecții și de studii în care deseori entuziasmul său tineresc îl arunca cu o hulpavă dorință de-a ști, nu-și afla înalta fericire pe care inima lui o cerea cu înfocare. [...] Și era ca și cum ar fi vrut să strîngă-n brațe o lume și nu putea să cuprindă nimic. Și astfel se lăsa tot mai mult singur în paragină din dorință nesatisfăcută, devenea senzual deznădăjduit de spiritualitate, făcea fapte necugetate din sfidare față de destin și ajungea să fie, dintr-un soi de sinceră bună credință, chiar imoral. [...] Cu asemenea caracter trebuia să fie singur de multe ori în cea mai plăcută și veselă societate, și era cu adevărat cel mai puțin singur atunci cînd nu era nimeni cu el. [...] Toate gîndurile lui căpătau chip vădit și mișcare și acționau în el și unele împotriva altora cu cea mai concretă claritate și vigoare. Spiritul său nu se silea să țină strîns frînele stăpînirii de sine, ci le arunca de bună voie ca să se năpustească cu bucurie și semeție în acest haos al vieții interioare. [...] Întreaga lui existență era în fantezia lui o masă de crîmpeie fără legătură între ele, fiecare în sine un tot, și cel care în realitate stătea lîngă el și cu care era legat îi era indiferent ca și cum n-ar fi existat.")

(*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Fünfter Band. *Dichtungen*, Herausgegeben von Hans Eichner. München, 1962, *Lucinde*, p. 35 și urm.).

Obiectivîndu-se într-un personaj, un scriitor este, dintr-o firească pornire de viețuire în ficțiune, înclinat să se reconstruiască pe el însuși îngroșînd contururile și lăsîndu-se dus de fantezie cel puțin tot atîta cît și de adevăr. Nu-i nevoie, pentru a constata acest lucru, de o comparație cu mărturisirile autobiografice, atunci cînd sînt, și care sînt întotdeauna suspecte de oarecare neadevăr, ci trebuie, aici, să ne întemeiem pe o tendință firească a omului de-a crede că este, fie mai mult decît este, fie, în cel mai modest caz, măcar în parte altceva decît ce este. Friedrich Schlegel, care a meditat îndelung și adînc asupra acestei însușiri omenești, definind-o chiar în Fragmentul deja citat („E în firea omenirii că ea trebuie să se ridice deasupra omenirii"), precum și în alte locuri din scrierile sale din perioada *Athenaeum*-ului (cea mai originală a lui și care cu deosebire formează obiectul studiului de față), n-a scăpat nici el de această pornire foarte umană. Julius din *Lucinde* este (scrisorile lui Friedrich Schlegel, cum am mai spus, o dovedesc) format din el însuși. Mulți s-au grăbit să vadă în acest personaj numai atîta. E puțin. Julius, ca și René, este un exemplar de neliniște romantică (poate chiar, în general, de neliniște modernă, tot așa de necunoscută în Antichitate), neliniște care nu este singura însușire a romanticului, dar care formează una din caracteristicile de bază ale acestuia. Albert Béguin, în cartea sa excelentă *L'Âme romantique et le rêve* (1937), aproape că nici nu vorbește de Friedrich Schlegel. Béguin, fidel obiectului său, consideră romantismul numai în raport cu starea de vis și se ocupă de rezultatele acestei stări în literatură. Friedrich Schlegel, într-adevăr, s-a ocupat foarte puțin de vis, de „latura de noapte", de penumbră, a psihicului uman. Trebuie să cauți cu mare atenție pînă să dai în scrierile sale chiar numai de cuvîntul vis. E vorba de *Stimmung*, de cîteva ori, și e vorba și de *Sehnsucht* (dar

vom vedea îndată în ce sens destul de puțin visător), aceste două stări de suflet romantice fiind din belșug cultivate de Novalis. În ce privește însă întinderea, adîncimea, complexitatea caracterului, originalitatea sa, Julius al lui Friedrich Schlegel e mult mai interesant decît, de exemplu, Heinrich von Ofterdingen al lui Novalis. E foarte modern, cel mai modern (împreună cu Godwi al lui Brentano) dintre personajele menite, în intenția scriitorilor din prima generație romantică, să înfățișeze și să pună în mișcare firea romantică. Deviza lui Julius din *Lucinde* ar putea să fie aceea a lui Arthur Rimbaud : „Il faut être absolument moderne". Neliniștea lui (împrumutată de la aceea a autorului) se potolește cu împlinirea unei iubiri libere, în luptă cu preceptele înguste ale moralei curente pe vremea aceea. Neliniștea lui Rimbaud avea să se potolească în detașarea totală de literatură, de poezie și într-o activitate pe jumătate aventuroasă, pe jumătate negustorească, în care, orice s-ar spune, un fond de strîngător și chibzuit țăran francez avea să iasă la iveală și să covîrșească totul. Convertirea la catolicism a lui Friedrich Schlegel este rezultatul unei mișcări asemănătoare, de conformism final, la o disciplină sau la o metodă de viață (indiferent dacă e materială sau spirituală) bine fixată și bine limitată. Deocamdată, însă, în persoana eroului său, cu care se confundă persoana lui de la acea dată, Friedrich Schlegel descrie peripețiile perioadei sale de neconformism ; iar împlinirea lui Julius este o împlinire neconformistă, cum este și aceea a autorului său *acum* și cum nu va mai fi cealaltă împlinire a acestuia de mai tîrziu, conformist bigotă. Psihologia lui Julius este „absolument moderne" (ca și aceea a lui Rimbaud cînd își profera deviza), dar nu e îndreptată către aventurile exterioare ca a poetului francez, ci, potrivit cu firea romanticilor de la *Athenaeum*, înclinată către aventurile vieții interioare. Este modernă prin noutatea neliniștii, prin neprevăzutul reacțiilor contradictorii între ele, dar și prin permanenta dorință de universalitate armonioasă, mereu nesatisfăcută,

apoi prin fragmentarismul vieții interioare, acest „haos" în care el „se năpustește" (și, să nu uităm, haos mereu în înțelesul antic grecesc!), modernă de asemenea prin salturile de la o extremă la alta a sensibilității precum și prin conștiința insesizabilului din mecanismul gîndirii : „Spiritul uman este propriul său Proteu, se transformă și nu vrea să dea socoteală lui însuși, dacă ar putea pe el însuși să se prindă. În mijlocul cel mai adînc al vieții, libera voință creatoare își joacă jocul ei magic. Aici sînt începuturile și sfîrșiturile către care se pierd toate firele din țesătura culturii spirituale. Numai ce iese încetul cu încetul în timp și se răspîndește în spațiu, numai ce se întîmplă este obiect al istoriei. Misterul unei iviri de-o clipă sau al unei transformări poate să fie numai ghicit, și să se lase ghicit numai prin alegorie." (*Ibidem*, p. 59.)

Ca și *René*, apărut peste doi ani, ca și Godwi (la acesta cu urme de influență friedrichschlegeliană (v. introducerea lui Hans Eichner, *op. cit.*, p. LI, cu indicații bibliografice), Julius caută în contactul cu natura un refugiu față de forfota omenească și își alege pentru aceasta locuri sălbatice, mărețe și pustii : „Stînci aspre erau tovărășia lui cea mai plăcută ; pe țărmul mării singuratice stătea la sfat cu sine însuși și cînd vîjîitul vîntului se auzea prin brazii înalți" — și descripția continuă, exprimînd singurătatea în mijlocul naturii confidente, un sentiment nu numaidecît foarte modern și nu numaidecît caracteristic romantic (v. pentru aceasta lucrarea mea *Scriitorul și arta lui*, 1968, pp. 41—44), dar care, de la Rousseau înainte, avea să fie des folosit în contemplația literară a naturii mai cu seamă atunci cînd pitorescul avea să invadeze descripțiile de natură pînă la saturație indigestă.

Julius, ca să-și potolească „furia nemulțumirii care îi fărămița amintirea [...], se adîncea la infinit în fiecare parte infinit de mică și totuși fără fund de adîncă a colosalului Timp, ca și cum ar fi trebuit în sfîrșit să găsească în ea ce căuta el demult" (*ibidem*, p. 46).

El află în Lucinde un suflet înrudit cu al lui : „Lucinde avea o înclinare hotărîtă către tot ce e romantic. [...] Era și ea dintre acei oameni care nu trăiesc în lumea comună, ci într-o lume a lor, gîndită de ei și de ei înșiși formată.“ Este aici o trăsătură a sufletului romantic, atras mai mult de lumea interioară (în care întîmplările, formele, comportările lumii exterioare pătrund, fără îndoială, dar de cele mai multe ori ca într-o oglindă deformantă, o oglindă vie care le modifică și le interpretează, și le propune sufletului drept realitatea adevărată). Visul, și aici, lipsește. Friedrich Schlegel nu avea fantezie creatoare, ci, numai, într-un grad foarte înalt, înțelegerea fanteziei și, cu „tot dorul de infinit“, nu tînjea ca Novalis, de exemplu, după tărîmurile de dincolo de zare, obiect vag, imens și obsedant al acelei mișcări a sufletului exprimată în germană prin *Sehnsucht.* Vorbește și el de *Sehnsucht* — *Sehnsucht und Ruhe* se intitulează un capitol al romanului —, dar dorul din capitolul acesta, așa cum arată și titlul, se asociază în chip neobișnuit cu liniștea : „Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe“ („numai în dor găsim noi liniștea“). „Ja, die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigene Sehnsucht“ („Da, liniștea este numai atunci cînd nimic nu oprește spiritul nostru să dorească și să caute într-acolo unde el nu poate găsi ceva mai înalt decît propriul său dor“) (p. 78).

Julius este înclinat prin natura sa, mai mult cerebrală decît sentimentală, să prefere dorului vag căutarea, care și ea poate să nu aibă un scop precis, dar este însuflețită de entuziasm și nu de dorință vagă și de tînjire :

„Das Denken hat die Eigenheit, dass es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann. Darum ist das Leben des gebildeten und sinnigen Menschen ein stetes Bilden und Sinnen über das schöne Rätsel seiner Bestimmung. Er bestimmt sie immer neu, denn ebendas ist seine ganze Bestimmung bestimmt zu werden und zu bestimmen. Nur in seinem

Suchen selbst findet der Geist des Menschen das Geheimnis, welches er sucht. [...] Das Unbestimmte ist geheimnisreicher, aber das Bestimmte hat mehr Zauberkraft. Die reizende Verwirrung des Unbestimmten ist romantischer, aber eine erhabene Bildung des Bestimmten ist genialischer. Die Schönheit des Unbestimmten ist vergänglich wie das Leben der Blumen und wie die ewige Jugend sterblicher Gefühle ; die Energie des Bestimmten ist vorübergehend wie das echte Ungewitter und die echte Begeisterung. („Gîndirea are însușirea că, în afară de ea însăși, gîndește cel mai bine ceea ce poate gîndi fără sfîrșit. De aceea viața unui om cultivat și înțelept este o necontenită cultivare și cugetare cu privire la frumoasa enigmă a determinării sale. El o determină mereu din nou, căci tocmai aceasta este determinarea lui, să fie determinat și să determine. Numai în căutarea însăși găsește spiritul uman taina pe care o caută. [...] Nedeterminatul este mai plin de mister, însă determinatul are mai multă putere de vrajă. Atrăgătoarea turburare a nedeterminatului este mai romantică, însă sublima cultură a determinatului este mai genială. Frumusețea nedeterminatului este pieritoare ca viața florilor și ca veșnica tinerețe a sentimentelor muritoare ; energia determinatului este trecătoare ca viața, ca o furtună adevărată și ca adevăratul entuziasm.“) (*Ibidem*, p. 72.)

Aici, pe lîngă caracterizarea dispoziției sufletești romantice drept o turburare a unor sentimente nedeterminate, se simte parcă preferința pentru ceea ce este bine definit, viguros conturat, pentru „sublima cultură a determinatului“, care, în chip cam neașteptat, e comparată cu un zbucium de vijelie, dar, e drept, și cu entuziasmul adevărat. Firea lui Friedrich Schlegel, capabilă de înțelegere a extremelor, nu se dezminte nici în acest capitol final al *Lucindei*. De aici înainte, chiar, o îndepărtare de starea de spirit nedeterminată și deci, chiar după definiția sa, romantică, se face tot mai vizibilă. În prelegerile ținute în 1812 la Viena și publicate în volum, în 1815, sub titlul de *Geschichte der alten und neuen Literatur*, expunerea metodic făcută se oprește la scrie-

rile de la acea epocă ale lui Goethe, pomenește doar cu cîteva fraze de Tieck și de Novalis, nici pe departe nu cercetează mișcarea romantică și aproape că nici epitetul de romantic nu-l mai folosește. Criza religioasă, în sufletul său, izbucnise, dar, cum am mai spus, nu alterase spiritul său critic și *Istoria* aceasta încă mai cuprinde multe idei și păreri libere. Însă scăpărarea de fulgere a gîndirii pline de neprevăzut din *Fragmente*, din *Despre studiul poeziei grecești*, din *Discuție despre poezie* nu se mai observă decît rar.

Și desigur că acum, ca și mai tîrziu, în cariera sa de diplomat și de conferențiar, Friedrich Schlegel n-ar mai fi scris capitolul din *Lucinde* intitulat *Idyll über den Müssiggang (Idilă despre lenevie)*. Lenevia, aici, trebuie înțeleasă *cum grano salis* al ironiei. Pe lîngă „vesela știință a Poeziei" („fröhliche Wissenschaft", traducere, probabil, a medievalului *gai savoir*, care desemna poezia trubadurilor) mai este și „arta lenii, asemănătoare zeilor". Nevoia acestei arte se ivește „abia după ce forța rațiunii încordate s-a sfărîmat și s-a stins în fața inaccesibilității idealului". Acum începe sufletul să asculte „toate basmele de tot felul, cu care vrăjesc simțurile dorința și închipuirea, aceste sirene ale inimii". Lenevia aceasta este o stare de contemplație liberă, ce se instaurează ca un repaos poetic „abia" după o istovitoare activitate de cunoaștere, așadar ca o urmare a acesteia. Este o lenevie ea însăși productivă de poezie și care nu trebuie disprețuită, ba chiar dimpotrivă, prețuită și cultivată ca o întoarcere necesară și salvatoare la natură : „In der Tat, man sollte das Studium des Müssiggangs nicht so sträflich vernachlässigen, sondern es zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion bilden ! Um alles in eins zu fassen : je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze : diese ist unter allen Formen der Natur die sittlichste, und die schönste. Und also wäre ja das höchste vollendetste Leben nichts als ein reines Vegetieren." („De fapt, studiul leneviei n-ar trebui să fie neglijat în chip atît de condamnabil,

ci ar trebui să fie cultivat așa încît să devină o artă și o știință, chiar o religie! Și ca să spunem totul într-un cuvînt, cu cît un om sau o operă a omului sînt mai dumnezeiești, cu atîta sînt mai asemenea plantei; aceasta este, dintre toate formele naturii, cea mai morală și cea mai frumoasă. Și astfel, viața cea mai înaltă și mai desăvîrșită n-ar fi decît o adevărată vegetare.") (*Ibidem*, p. 27.)

Într-un articol cu care se încheie al treilea și cel din urmă volum al *Athenaeum*-ului, și intitulat *Über die Unverständlichkeit (Despre imposibilitatea de a înțelege)*, Friedrich Schlegel răspunde la atacurile unor scriitori, cei mai mulți complet uitați astăzi, atacuri care aveau de obiect obscuritatea, incomprehensibilitatea modului de gîndire și de expresie al revistei. Incomprehensibilitatea de care era vorba se referea, după cum se vede din articol, mai cu seamă la ce publicase în revistă Friedrich Schlegel. El, după ce arată, cu citate, că imposibilitatea de-a înțelege este de obicei din vina celor care citesc repede și superficial, spune mai departe că, în cazul special al *Athenaeum*-ului, neputința de-a înțelege a provenit mai de grabă din faptul că multe lucruri publicate acolo erau, în momentul apariției lor, „încă noi", așadar, subînțeles, că nu erau incomprehensibile, obscure, în sine, ci erau numai stingheritoare din cauza noutății lor. O noutate, trebuie spus imediat, de gîndire, nu de expresie, adică ceea ce înseamnă într-adevăr noutate. Și acum cauza principală: „O mare parte din obscuritatea *Athenaeum*-ului stă incontestabil în ironia care se arată acolo mai mult sau mai puțin pretutindeni". Și, după ce reproduce *Fragmentul* care reprezintă *locus classicus* al ironiei concepute de el (v., mai sus, citatul comentat) și care, cum indică autorul, n-a fost publicat în *Athenaeum*, ci în *Lyceum der Schönen Künste*, 1797, Friedrich Schlegel constată că „de-atunci încoace ironia a ajuns la ordinea zilei, după ce în zorii noului secol a izbucnit această mulțime de mari și mici ironii de tot felul". Ironia a proliferat atît de tare încît progenitura ei tre-

buie tratată și ea cu ironie, și actul ironizării să se săvîrșească chiar față de ironist :

„Um die Übersicht vom ganzen System der Ironie zu erleichtern, wollen wir einige der vorzüglichsten Arten anführen. Die erste und vornehmste von allen ist die grobe Ironie ; findet sich am meisten in der virklichen Natur der Dinge und ist einer ihrer allgemein verbreitetsten Stoffe ; in der Geschichte der Menschheit ist sie recht eigentlich zu Hause. Dann kommt die feine oder die delikate Ironie ; dann die extrafeine ; in dieser Manier arbeitet Skaramuz, wenn er sich freundlich und ernsthaft mit jemand zu besprechen scheint, indem er nur den Augenblick erwartet, wo er wird mit einer guten Art einen Tritt in den Hintern geben können. Diese Sorte wird auch wohl bei Dichtern gefunden, wie ebenfalls die redliche Ironie, welche am reinsten und ursprünglichsten in alten Gärten angebracht ist, wo wunderbar liebliche Grotten den gefühlvollen Freund der Natur in ihren kühlen Schoss locken, um ihn dann von allen Seiten mit Wasser reichlich zu besprützen und ihm so die Zartheit zu vertreiben. Ferner die dramatische Ironie, wenn der Dichter drei Akte geschrieben hat, dann wider Vermuten ein andrer Mensch wird, und nun die beiden letzten Akte schreiben muss. Die doppelte Ironie, wenn zwei Linien von Ironie parallel nebeneinander laufen, ohne sich zu stören, eine fürs Parterre, die andre für die Logen, wobei noch kleine Funken in die Kulissen fahren können. Endlich die Ironie der Ironie. Im allgemeinen ist das wohl die gründlichste Ironie der Ironie, dass man sie doch auch überdrüssig wird, wenn sie uns überall und immer wieder geboten wird. Was wir aber hier zunächst unter Ironie der Ironie verstanden wissen wollen, das entsteht auf mehr als einem Wege. Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet, wie es soeben der Fall war ; wenn man mit Ironie von einer Ironie redet, ohne zu merken, dass man sich zu eben der Zeit in einer andren viel auffallenderen Ironie befindet ; wenn man nicht wieder aus der Ironie heraus kommen kann,

wie es in diesem Versuch über die Unverständlichkeit zu sein scheint; wenn die Ironie Manier wird und so den Dichter gleichsam wieder ironiert; wenn man Ironie zu einem überflüssigen Taschenbuche versprochen hat, ohne seinen Vorrat vorher zu überschlagen, und nun wider Willen Ironie machen muss, wie ein Shauspielkünstler, der Leibschmerzen hat; wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren lässt." („Pentru a înlesni o privire generală asupra întregului sistem al ironiei, vom expune cîteva dintre cele mai însemnate specii. Cea dintîi și cea mai importantă dintre toate este ironia grosolană; ea se găsește mai ales în natura reală a lucrurilor și este unul din materialele lor cele mai general răspîndite; în istoria omenirii ea este cu adevărat la ea acasă. Vine apoi ironia fină sau delicată; pe urmă cea extrafină; în maniera asta lucrează Scaramouche atunci cînd pare că vorbește prietenește și serios cu cineva, în timp ce el așteaptă numai clipa în care va putea într-un chip potrivit să-i dea un picior în spate. Soiul acesta se găsește bine la poeți, tot așa ca și ironia cinstită, care în chipul cel mai pur și mai spontan are loc în vechi grădini, unde grote minunat de plăcute atrag pe sensibilul prieten al naturii în sînul lor răcoros, pentru ca apoi să-l împroaște din belșug și din toate părțile cu apă și astfel să-i alunge toată mîngîierea. După aceea ironia dramatică, atunci cînd poetul a scris trei acte, pe urmă devine fără veste alt om și totuși trebuie să scrie acum și ultimele două acte. Ironia dublă, cînd două linii de ironie merg paralel una lîngă alta, fără să se stingherească între ele, una pentru parter, cealaltă pentru loje, în timp ce mici scîntei pot să pătrundă și în culise. În sfîrșit, ironia ironiei. În general cea mai temeinică ironie a ironiei este atunci cînd ajungem să ne plictisim de ea, atunci cînd dăm de ea pretutindeni și mereu. Ceea ce însă vrem să înțelegem aici în primul rînd prin ironie a ironiei se ivește pe mai multe căi. Atunci cînd vorbești de ironie fără ironie, cum tocmai a fost cazul; atunci

cînd vorbești cu ironie despre o ironie, fără să observi că te afli chiar atunci în altă ironie mult mai frapantă ; atunci cînd nu mai poți să ieși din ironie, așa cum pare să se întîmple în această încercare cu privire la neinteligibil ; atunci cînd ironia devine manieră și îl ironizează oarecum pe poet ; atunci cînd ai promis ironie unui inutil almanah, fără să-ți fi consultat mai întîi proviziile, și acum trebuie să faci ironie fără să vrei, ca un actor pe care îl doare burta ; atunci cînd ironia se burzuluiește și nu mai poate fi stăpînită.") (*Kritische Schriften*, München, 1964, pp. 537—538.)

Din această înșirare se vede bine (așa cum s-a putut întrezări și pînă acum) că în gîndirea lui Friedrich Schlegel ironia este ceva inerent lumii, vieții, lucrurilor, și nu este ceva produs cu premeditare, *willkürlich*. Poate, desigur, să fie și așa, adică să fie produsă cu liberă voință de un scriitor. Acesta însă este îndemnat la ironie de firea însăși a lucrurilor și a întîmplărilor vieții, deținătoare prin ele însele de posibilități de ironie. Să reținem, în chip deosebit, acea „ironie a ironiei" care, în gîndirea lui Friedrich Schlegel, ia loc alături de concepte înrudite ca, de exemplu, „poezia poeziei", pe care am avut prilejul, mai sus, s-o comentez, „filozofia filozofiei" sau „der Genuss des Genusses", plăcerea plăcerii. Sînt concepte care s-au ivit și s-au dezvoltat într-o minte înclinată către speculație și către meditație, mai mult decît către construcția artistică. Poezia poeziei este poezia care meditează asupra ei însăși și aceasta chiar în momentul cînd ia naștere și în tot timpul în care ea se dezvoltă ; ironia se ironizează singură pe ea însăși ; cînd guști o plăcere, cînd simți o bucurie, meditezi în același timp asupra plăcerii pe care o guști, asupra bucuriei pe care o simți. Lucrul poate să pară subtil în chip excesiv. El este profund sincer și e caracteristic pentru felul de-a gîndi al lui Friedrich Schlegel. Meditația anterioară faptei și care prin excesul ei poate cîteodată să anuleze fapta, care așadar rămîne să se petreacă în gînd, această înclinare a spiritului fusese deja, înainte de Friedrich Schle-

gel, dezvoltată și expusă cu amănunțime de către Karl-Philipp Moritz (1756—1793) în *Anton Reiser, un roman psihologic* (1785—1790). *Godwi* al lui Brentano este și el, în multe privințe, din aceeași familie spirituală. Această înclinare avea să apară mai des, după Friedrich Schlegel (fără să fie vorba de vreo influență a lui, ci numai de ivirea unui mod nou de viață psihică, rezultat al neliniștii epocii moderne), de la *Adolphe* (1816) al lui Benjamin Constant, trecînd prin *Confession d'un enfant du siècle* (1836) a lui Alfred de Musset și pînă la *Les Nourritures terrestres* (1897) ale lui André Gide, *Pan* (1894) al lui Kunt Hamsun și pînă la *À la Recherche du temps perdu* a lui Proust, în care reflecția copleșitoare și potențarea ei ca „într-un șir nesfîrșit de oglinzi", enunțată de Friedrich Schlegel, atinge extrema limită. Friedrich Schlegel contribuie la dezvoltarea acestei specii literare, care în mod curent se numește literatură de analiză (și care avea să ajungă la exces atunci cînd necesității adînci avea să-i ia locul maniera superficială a morii care macină vînt cu un perfect mecanism), și el contribuie nu atîta cu *Lucinde*, ratată ca roman, interesantă, cum am mai spus, prin notațiile psihologice, cît prin *Fragmentele* sale. Acestea formează opera sa originală, scînteietoare de noutate (și astăzi ca și acum o sută șaptezeci de ani), și au însușirea rară de-a stîrni și de-a stimula gîndirea, fie că aprobi, fie că dezaprobi unele din ele, sau mai bine spus, trecînd, atunci cînd le citești și mai ales le recitești, prin aprobări și dezaprobări succesive, fără ca interesul să scadă niciodată, nici chiar atunci cînd nu te împaci cu unele afirmații sau cu unele sugestii pe care ți le oferă.

Ironia lui Friedrich Schlegel a rămas cunoscută sub numele de ironie romantică (cunoscută adeseori numai din nume, puțini fiind aceia care, tot vorbind de ironie, au vrut să cerceteze cu atenție ce a înțeles sau a dat să se înțeleagă autorul ei prin ironie). A ajuns mai tîrziu să însemne sfărîmarea iluziei, a iluziei pe care o dă, uneori chiar pînă la confundarea cu o realitate, opera de

artă, în special, dacă nu chiar aproape exclusiv, opera literară, poezia în sensul larg al cuvîntului, așa cum înțelegea și Friedrich Schlegel.

În intenția lui Friedrich Schlegel, și chiar în expresia acestei intenții, nu se poate vedea clar acest lucru. Cred că nici nu cuprindea el în conceptul de ironie această sfărîmare a iluziei, așa cum se poate observa din toate pasajele din scrierile sale în care vorbește de ironie. În comediile fantastico-satirice ale lui Ludwig Tieck s-ar putea desluși o intenție de sfărîmare a iluziei, uneori chiar o „autoparodiere", cum se spune într-un *Fragment* citat mai sus. Însă intenția aceasta se referă mai mult la obiectul din realitate care este satirizat și ridiculizat, și mai puțin la mecanismul care produce iluzia artistică, mai exact spus, se referă la iluzia mediocră pe care obiectul acela o dă. Friedrich Schlegel, tocmai pentru că el simte ironia în firea adîncă a lucrurilor, în mișcarea însăși a vieții, o concepe nu ca pe o forță distrugătoare de iluzie, ci ca pe un mecanism de apărare al conștiinței împotriva unui relativism general și de stabilire a unui echilibru între eu și lumea exterioară. Ironia lui nu are nici pe departe caracterul rău și dușmănos pe care îl atribuie ironiei Baudelaire în *L'Héautontimorouménos:*

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ?
Elle est dans ma voix, la criarde !
C'est tout mon sang, ce poison noir !

[Nu sînt eu oare-un fals acord
În divina simfonie
Datorită hulpavei Ironii
Care mă scutură și mă mușcă ?
E-n glasul meu, gălăgioasa !
Tot sîngele meu e-otrava asta neagră !]

Autorul *Litaniilor către Satan* e consecvent cu sine însuși cînd crede în această ironie diabolică, îndreptată împotriva creației divine, și cînd o simte, el, „osînditul" și „părăsitul", în sîngele lui, în toată ființa lui. Această concepție este străină cu totul de aceea a lui Friedrich Schlegel, care nu e satanic și care, ca mai toți romanticii germani, e însetat de armonie și crede în posibilitatea unei armonizări a lumii, a unei armonizări dacă nu chiar în realitatea materială a lumii, măcar în realitatea poeziei, așa cum se vede în finalul „basmului din lumea modernă" *Urciorul de aur*, al lui E.T.A. Hoffmann.

Dorința lui de universalitate îl face pe Friedrich Schlegel să vorbească într-un *Fragment* despre un „Weltsystem der Poesie", un sistem universal al poeziei, care însă nu este fix, ci în continuă mișcare și transformare, ca și universul astronomic. Universul poeziei nu este însă cunoscut și definit pentru că nu s-a ivit încă un Copernic care să-i prindă legile :

„În universul poeziei nimic nu stă pe loc, totul e în devenire, se transformă și se mișcă armonios ; chiar și cometele au legi invariabile după care se mișcă. Atîta timp însă cît cursul acestor legi nu este calculat și întoarcerea lor nu poate fi predeterminată, adevăratul sistem universal al poeziei nu este încă descoperit." (*Kritische Schriften*, 1964, p. 85.)

Este, oare, în firea fenomenului poetic să se împace cu aceste calcule, să se supună acestor prevederi și acestor predeterminări ? Și aceasta nu numai în ce privește producerea lui, ci chiar și în ce privește dezvoltarea generală a creației poetice, în existența ei de-a lungul vremii ? Friedrich Schlegel era un însetat de absolut, dar în același timp un om dotat cu un simț ascuțit și producător de neliniște al relativului și al neprevăzutului, un om cu afectivitate și sensibilitate profundă și care, cu toate că afirmă într-un loc că „faptul că cineva nu înțelege vine de cele mai multe ori nu din lipsă de inteligență, ci din lipsă de simț" (*Sinn*, aici cu înțelesul de intuiție, putere de cunoaștere a spiritului, opusă rațiu-

nii) — cu toate acestea el păstrează mereu nevoia adîncă și gustul măsurii și al echilibrului, care exclude absurdul, confuzul și iraționalul.

Ideea universalității, care cere abstragere, sistematizare, organizare, nu-l părăsește niciodată și apare chiar acolo unde nu ne-am aștepta s-o găsim, de exemplu : „Din punctul de vedere romantic au valoare și anormalitățile poeziei, chiar cele excentrice și monstruoase, luate ca materiale și ca exerciții pregătitoare ale universalității, numai să fie ceva în ele, numai să fie originale“ (*Ibidem*, p. 43).

O concepție asemănătoare inspiră și această caracterizare a bizarului : „Natura bizarului pare să se întemeieze pe anumite ciudate înlănțuiri și transformări ale gîndirii, ale creației poetice și ale acțiunii. Există o bizarerie a entuziasmului care se împacă cu cea mai înaltă cultură și libertate, și care nu numai că întărește tragicul, ci înfrumusețează și oarecum îndumnezeiește ; ca în *Logodnica din Corint* de Goethe, care face epocă în istoria poeziei.“ (*Ibid.*, p. 84.)

Vechea antipatie față de „anarhia estetică“, de pe vremea cînd scria *Despre studiul poeziei grecești*, nu numai că nu s-a stins, ci chiar s-a întețit odată cu caracterizarea spiritului romantic. Potrivit *Fragmentului* în care este definită, poezia romantică, chiar în extremele ei, nu uită, nu trebuie să uite tendința ei fundamentală către universal. Acolo unde este vorba de legi, de sisteme și de predeterminări, desigur că, cel puțin în teorie (și Friedrich Schlegel e, înainte de toate, teoretician), dezordinea se poate produce. Mai greu se împacă predilecția față de ordine cu „turburarea sentimentelor“ („die Verwirrung der Gefühle“), care de asemenea face parte din pornirile sufletului romantic. Să nu ne silim însă să armonizăm metamorfozele autorului nostru, ci numai să le constatăm drept niște efecte ale facultății sale de adaptare și de înțelegere a celor mai felurite tendințe ale spiritului uman, felurimea tendințelor caracterizînd, după el, vremea de atunci : „Totul este încă numai tendință“ — spune el în articolul despre imposibili-

tatea de-a înțelege, ca răspuns acelora care îl acuzau că folosește prea mult acest termen — „și epoca noastră este epoca tendințelor. Și acuma, dacă sînt sau nu de părere că toate aceste tendințe vor fi justificate și înfăptuite de mine însumi sau poate de frate-meu sau de Tieck, sau de vreun altul din grupul nostru, sau abia numai de un fiu al nostru, de un nepot, de un strănepot, de un nepot de-a douăzeci și șaptea spiță, sau de-abia la Judecata din urmă, sau niciodată : asta rămîne pe seama înțelepciunii cititorului, căruia această întrebare îi aparține de drept." Însetatul de infinit și de absolut știe, cînd e nevoie, să țină seama de ceea ce este relativ și imprevizibil în dezvoltarea umană.

Ideile lui Friedrich Schlegel (cele din *Fragmente*, prima oară cu acest titlu, în *Athenaeum*, I, 1798, și mai puțin cele din mănunchiul intitulat *Ideen*, prima oară în *Athenaeum*, III, 1800, în care gîndirea începe, cum am mai spus, să fie subordonată, desigur că în chip nesilit, totuși subordonată) au avut sau nu vreo influență în istoria literaturii ? Au fost aplicate vreodată și, dacă au fost, cît și cum au fost aplicate ideile sale despre romantism și despre ironie ? Răspunsul amănunțit la aceste întrebări ar cere zeci de pagini. Impresia mea este că cercetătorul ar constata dintr-o privire generală, dar dovedită de fapte, că ideile lui Friedrich Schlegel din *Fragmentul* despre poezia romantică, în afară de prelucrarea lor (și de transformarea lor) de către Wilhelm Schlegel, nu s-au bucurat de o cunoaștere prea întinsă. *Romantismul nu s-a dezvoltat pe baza ideilor romantice, ci pe baza sigură a nevoiei de exprimare a sufletului romantic care există independent de aceste idei.* Friedrich Schlegel și-a gîndit ideile sale despre poezia romantică îndemnat fiind de firea sa, descrisă, în parte măcar, în Julius din *Lucinde*.

Am arătat deja că acțiunea de distrugere a iluziei artistice, cu care se umple de obicei conceptul curent de ironie romantică, nu are a face cu ironia așa cum o concepea el. De asemenea, năzuința către universal, către

„un sistem universal de poezie“, apoi acea misterioasă poezie a poeziei, precum și plutirea la mijloc a reflecției poetice „între ce este descris și cel care descrie“, nu fac parte din definițiile curente ale romantismului. Și totuși aceste trăsături, ca și toate celelalte din caracterizarea lui Friedrich Schlegel, sînt într-adevăr originale, îi aparțin și îl definesc ca un gînditor al mișcării romantice germane de la 1800, „creierul romantismului“, cum a fost numit cu drept cuvînt. Tocmai ceva foarte important pentru caracterizarea romantismului ca mod de conformație psihică, și anume descrierea în Julius din *Lucinde* a firii romantice, neliniștită și însetată de infinit și de absolut, n-a fost scos în evidență destul, nici chiar în introducerea lui Hans Eichner la volumul V, *Dichtungen*, din monumentala *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, introducere în care se stabilesc asemănări între autor și eroul său, întemeiate însă foarte mult pe fapte de biografie exterioară și mai puțin pe caracterul amîndurora, atît de interesant pentru cunoașterea spiritului romantic.

Friedrich Schlegel e un scriitor care se gîndește pe el însuși. Reflectarea gîndirii poetice, extinsă chiar la întreaga ființă morală a omului, la întregul eu care gîndește, în infinitele oglinzi interioare și potențarea *ipso facto* a acestei reflectări, însușiri ale poeziei romantice așa cum o caracterizează el, toate acestea aveau să apară din cînd în cînd în literatura modernă, ajungînd să fie semne distinctive ale acesteia în raport cu literatura numită clasică. E posibil — dacă nu chiar aproape sigur — că apariția acestor semne nu se datorește influenței ideilor lui Friedrich Schlegel, puțin cunoscute în afara cîtorva cercetători ai romantismului german, fără răspîndire largă. Însușirile acestea, așa cum am mai spus, au apărut în literatură ca urmare a dezvoltării sufletului modern, și ele sînt semne distinctive și ale stării de spirit romantice, în afara oricăror definiții și caracterizări critice și de istorie literară. Cu atît mai mare mi se pare meritul lui Friedrich Schlegel, că el aceste semne le-a simțit, le-a descris, le-a enunțat, înainte de-a deveni

distinctive pentru o bună parte din spiritul literaturii moderne.

Uneori expresia lui Friedrich Schlegel e enigmatică, poate cam obscură. Este o obscuritate din cauza prea marii adîncimi și care nu trebuie disprețuită, ci, dimpotrivă, pusă cel puțin pe aceeași treaptă cu limpezimea. Limpezimea poate uneori să înșele și să nu fie în realitate decît platitudine, de aceea trebuie apreciată cu prudență și elogiată după ce a fost observată cu atenție. În articolul său despre incomprehensibilitate, Friedrich Schlegel, luîndu-și singur apărarea, reproduce ceea ce în unul din primele sale *Fragmente* spusese „cu spirit profetic", adică prevăzînd învinuirile de obscuritate ce i s-au adus :

„Eine klassische Schrift muss nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen." („O scriere clasică nu trebuie niciodată să poată să fie înțeleasă în întregime. Însă aceia care sînt cultivați și se cultivă, trebuie mereu să vrea să învețe tot mai mult din ea.")

Aceste vorbe ale lui Friedrich Schlegel se cuvine să i se aplice și lui, în întregime.

1972

NOVALIS
ŞI DRUMUL ÎNĂUNTRU

Sîntem făcuţi mai mult din noapte

Ca mod de viaţă sufletească, chiar mai mult decît atîta, ca alcătuire psihică, romantismul corespunde unuia dintre cele două mari sensuri ale spiritului omenesc, acela al adîncirii în lumea întîmplărilor psihice, celălalt sens fiind al avîntului către lumea exterioară.

Deosebirea aceasta nu trebuie, desigur, să fie făcută în chip absolut. Este vorba numai de o înclinare, de tendinţa puternică şi precumpănitoare a unei individualităţi. Romanticul are în chip constant dorinţa şi nevoia de-a se întoarce cît mai des în el însuşi. În casa cu multe tainiţe a sufletului său, el se întoarce încărcat cu imaginile şi cu impresiile pe care le-a cules din călătoriile lui prin lumea exterioară. Însă aceste imagini, aceste daruri, pe care şi le-aduce lui însuşi, capătă valoare, se prefac într-adevăr în bogăţii numai după ce au fost cîntărite, preţuite, alese, transformate, prelucrate în laboratoarele inimii şi ale cugetului. Romanticul e omul care, după fiecare călătorie în lumea exterioară, după orice atingere cu viaţa celorlalţi (adică în fiecare zi, în fiecare clipă) simte bucuria unei întoarceri acasă, atunci cînd se întîlneşte cu el însuşi. Lumea exterioară, pe care el o observă de multe ori cu pătrundere, capătă o însemnătate mai mare atunci cînd se răsfrînge în lumea lui dinăuntru şi, amestecîndu-se cu aceasta, îşi sporeşte înţelesul. Ideea lui despre lume i se pare cel puţin tot atît de importantă ca lumea însăşi. Felul în care el vede

viaţa este pentru el adevărata viaţă. Esenţa lumii exterioare îl interesează mai cu seamă în măsura în care îl ajută să adîncească şi să explice — prin comparaţii, prin contrast, prin opoziţie a contrariilor — esenţa propriei sale fiinţe, şi el mai ales pentru adîncirea şi pentru cunoaşterea acestei fiinţe gîndeşte, visează, scrie, creează poezie şi artă.

Se va spune, desigur, că întoarcerea în sine însuşi este o înclinare general-omenească şi că o fire realistă, cu tendinţe de preţuire obiectivă a lumii exterioare, nu se poate nici ea lipsi de adîncirea în lumea dinăuntru. Da, fără îndoială. Însă, cum am mai spus, este vorba de o preferinţă înnăscută, efect al unei anumite conformaţii psihice, în care această preferinţă are preponderenţa. Firea romantică este mereu atrasă de propriile sale adîncuri. Sufletul realist, dimpotrivă, nu simte atît de des nevoia întoarcerii acasă, în culbecul personalităţii. Omul realist nu se simte, ca romanticul, exilat oarecum în viaţa de toate zilele şi nu are, cum are romanticul, nostalgia unei alte vieţi şi a unei alte lumi. Iată de ce o fire realistă este înclinată mai mult spre acţiune decît spre contemplaţie, mai mult spre observaţie decît spre vis, mai mult spre ştiinţă decît spre poezie. Dacă aceste consideraţii corespund adevărului, atunci trebuie imediat să afirmăm că un artist este întotdeauna mai mult sau mai puţin romantic *în momentul creaţiei*. O fire complet realistă nu poate produce poezie pentru că drumurile visului, care duc spre lumea dinăuntru, nu-i sînt decît foarte puţin deschise, mai bine spus, pentru că alcătuirea ei n-o îndeamnă să cerceteze aceste drumuri. În acelaşi timp, însă, o percepere foarte exactă a realităţii nu exclude deloc creaţia romantică. Balzac este în această privinţă exemplul cel mai strălucit ale unei firi delaolaltă vizionare şi realiste, observator al lumii şi totodată, datorită unei colosale imaginaţii, interpret al ei, vizionar în momentul creaţiei literare. Nici unul din marii scriitori „realişti" nu este pe de-a-ntregul realist. Creaţia literară este transformare, interpretare, transfigurare a realităţii. Nu există în marea creaţie literară decît trepte ale

transfigurării realităţii. Romanticul curat lucrează *numai* pentru această transfigurare, care cîteodată poate să meargă atît de departe încît (ca să completez ce spuneam mai sus), atunci cînd artistul va scoate din adîncuri imaginile culese din afară, acestea nu vor mai păstra decît doar amintirea vechii lor înfăţişări şi vor fi ele, dar vor fi în acelaşi timp altceva.

Aceste însuşiri ale firii şi ale gîndirii romantice s-au arătat în istoria literaturii la mulţi scriitori. În nici unul însă cu intensitatea şi cu adîncimea cu care s-au ivit în Novalis.

Născut la 2 mai 1772 în Wiederstedt, orăşel din ţinutul Hanovra, Friedrich von Hardenberg este vlăstarul unei vechi familii nobile, cu rădăcini în adîncul Evului Mediu. Chiar numele de Novalis, cu care mai tîrziu îşi semnează opera literară, este un vechi nume latin din veacul de mijloc al seniorilor de Hardenberg. Nume, dealtfel, foarte potrivit (novale = pămînt nou, desţelenit de curînd) pentru imensele zări poetice, morale, filozofice, pe care această operă avea să le deschidă. După o copilărie şi o adolescenţă destul de monotonă din cauza tatălui său, puritan posomorît şi sever, Novalis intră în 1790 la Universitatea din Jena ca să studieze dreptul şi filozofia, cel dintîi din îndemnul tatălui şi din motive practice, cea de-a doua din vocaţie. Ca aproape toţi tinerii generaţiei sale, Novalis admiră cu pasiune pe Schiller şi este entuziasmat de începuturile Revoluţiei Franceze. Amîndouă aceste admiraţii, însă, el le leapădă repede. La Jena, Novalis face cunoştinţă cu Friedrich Schlegel, teoreticianul de mai tîrziu al romantismului, de care avea să-l lege o trainică prietenie. După ce îşi sfîrşeşte studiile de drept la Leipzig şi la Wittenberg, studiază un an geologia şi mineralogia la şcoala de mine din Freiberg, apoi intră în administraţia minelor, unde, ca funcţionar model, stă pînă la moarte. Viaţa lui exterioară n-ar mai oferi de acum înainte (cum n-a oferit nici pînă acum, dealtfel) nici o întîmplare de remarcat, dacă n-ar fi iubirea lui pentru Sophie von Kühn. Aceasta,

născută în 1782, are numai treisprezece ani atunci cînd Novalis o cunoaşte la Grüningen, în casa părinţilor ei, moşieri veseli şi detreabă. Era, după mărturisirea contemporanilor, o fată ca multe altele, mai împlinită la trup decît îi era vîrsta, cu un suflet foarte obişnuit, cu o inteligenţă banală. Frumoasă, cu ochi mari, adînci, strălucitori. Faţă de această copilă, cu care în curînd se logodeşte, Novalis simte o dragoste copleşitoare, totală, mistuitoare, care îi năpădeşte toate gîndurile, robindu-l cu desăvîrşire. Viaţa lui sufletească nu mai există decît prin Sophie. Şi, totuşi, pagini din jurnalul lui dovedesc că el ştie în acelaşi timp s-o observe cu ochi critic şi rece. Avem chiar cîteodată impresia că Novalis îşi impune această stranie iubire faţă de un copil ca un fel de dovadă că visul este mai puternic decît realitatea şi că imaginea ideală a iubitei copleşeşte pe cea reală. Toate acestea pot părea destul de subtile şi de complicate. Pentru firea mistică, bolnăvicioasă şi îndrăgostită de boală, a lui Novalis, o asemenea motivare a iubirii lui era foarte firească. Totuşi, e foarte probabil că, cu timpul, dragostea aceasta s-ar fi destrămat (pasaje din scrisorile lui îngăduie această presupunere) dacă n-ar fi intervenit o întîmplare hotărîtoare pentru Novalis : boala Sophiei. Boala este o veche cunoştinţă a lui Novalis. Mama lui este o fire bolnăvicioasă. El însuşi în copilărie a fost mereu bolnav, o dată chiar greu bolnav, aproape de moarte. Fratele său mai mic, Erasmus, e bolnav de-o boală de piept : aceeaşi care îl va lovi şi pe Friedrich în curînd. Boala e elementul familiar al lui Novalis. Sophie, îmbolnăvindu-se (un „ulcer intern", după cum raportează contemporanii, fără precizări), în Novalis dragostea de ea se aprinde şi mai tare. Moartea ei (în 1797, la cincisprezece ani, după un an de zăcere) îl va scufunda în vis şi în extaz mistic. Acum iau naştere *Imnurile către noapte*, *Discipolii din Sais*, *Heinrich von Ofterdingen*. Tot acum Novalis compune *Fragmentele* lui, cugetări şi observaţii din toate domeniile gîndirii, unele ciudate, altele profunde, întotdeauna interesante. Durerea pricinuită de moartea Sophiei nu pare totuşi să fi fost nevin-

decabilă, fiindcă în iarna anului 1798 el se logodeşte cu Julie von Charpentier. Nu ajunge însă să se căsătorească cu ea. La 25 martie 1801, Novalis, bolnav încă din primăvara anului trecut, moare de ftizie, înainte de a împlini douăzeci şi nouă de ani.

Cît a fost în viaţă, Novalis n-a putut să publice decît foarte puţin, un mănunchi de *Fragmente* sub titlul *Blütenstaub (Polen ;* în *Athenaeum,* vol. I, 1798), un alt mănunchi cu titlul *Glaube und Liebe (Credinţă şi iubire ;* în *Jahrbücher der preussischen Monarchie)* şi *Imnurile către noapte* (în *Athenaeum,* vol. III, 1800). Abia după moarte, în 1802, Ludwig Tieck şi Friedrich Schlegel fac să apară într-o ediţie de *Scrieri* toată opera lui.

Un portret ni-l arată cu o figură îngeresc de frumoasă, cu părul lung în bucle peste umeri, cu ochi mari şi priviri de copil puţin întristat, cu buze pline şi frunte vastă şi lină. Fiinţa lui morală corespundea întru totul fiinţei lui fizice. Toţi contemporanii vorbesc cu admiraţie şi dragoste de firea lui genială şi copilărească, de vraja pe care o răspîndea prezenţa lui. Apariţia lui în poezia nu numai germană, ci chiar a lumii întregi este un fapt de mare însemnătate. Este aceasta nu numai prin ceea ce opera lui reprezintă prin ea însăşi ca valoare de artă poetică, cît şi prin puterea ei de a stîrni în sufletul nostru îndemnuri spre vis şi spre cercetarea lumii dinăuntru. Lectura anumitor pagini de meditaţie din el este o cheie cu care deschidem lumea noastră interioară.

Novalis, într-un *Fragment,* spune despre Spinoza că este „un om beat de Dumnezeu" („ein Gottbetrunkener Mensch"). Despre el s-ar putea spune că este un om beat de el însuşi, adică de viaţa lui interioară, care trăieşte în el însuşi ca într-o realitate mai reală decît lumea în care trupul său se mişcă, şi aceasta datorită unui impuls din adîncime, irezistibil şi suprem : „Lumea interioară este întrucîtva mai mult a mea decît lumea exterioară. Este atît de adînc simţită, atît de acasă ! Ai vrea să trăieşti numai în ea. E ca o patrie. Păcat că e aşa de

asemănătoare cu visul, aşa de incertă. Trebuie oare ca tocmai ce e mai bun, mai adevărat, să fie atît de părelnic şi ce e părelnic să aibă un aer atît de adevărat? Ce este în afara mea este chiar în mine, este al meu; şi viceversa." Ultima frază pare să indice o identitate între lumea obiectivă, exterioară şi lumea subiectivă, interioară. Acel „viceversa" *(umgekehrt)* din final ar arăta chiar că acele două lumi, cele două realităţi, cea materială şi cea spirituală, se pot schimba între ele, se pot înlocui una pe alta. Gîndirea poetică a lui Novalis (ceea ce înseamnă gîndirea lui în general, deoarece pentru el orice gîndire este în chip necesar poetică) tinde către o sinteză a celor două lumi, interioară şi exterioară, sinteză care tocmai poetului îi este dat s-o înfăptuiască; prin forţa unei iubiri adînci şi a unei fantezii creatoare de mituri şi de poveşti:

Der Liebe Reich ist aufgetan,
Die Fabel fängt zu spinnen an.
Das Urspiel jeder Natur beginnt,
Auf kräftige Worte jedes sinnt,
Und so das grosse Weltgemüt
Überall sich regt und unendlich blüht.
Alles muss ineinandergreifen,
Eins durch das andere gedeihn unf reifen;
Jedes in allen dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischet
Und gierig in ihren Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält.
Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,
Und was man glaubt, es sei geschehn,
Kann man von weitem erst kommen sehen.
Frei soll die Phantasie erst schalten,
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben,
Hier manches verschleiern, dort manches entfalten,
Und endlich in magischen Dunst verschweben.

(ASTRALIS)

[Împărăția dragostei se-ntoarce ;
Din nou acum povestea firu-și toarce.
Începe jocul cel străvechi al Firii ;
Și totul este-n vorbe puternice rostit ;
Și astfel sufletul cel mare-al lumii
Se-ntinde pretutindeni și crește nesfîrșit.
Trebuie ca totul să se-nlănțuiască
Și unul prin altul să se împlinească.
Fiecare-n ceilalți se înfățișează
Amestecîndu-se cu ei
Și într-o pornire lacomă de-abis
Sufletu-n adîncuri și-l înviorează
Către mii de gînduri proaspete deschis.
Visul se face lume, lumea se face vis.
Ceea ce crezi să se-mplinească-ndată,
Din depărtare vezi cum se arată.
Închipuirea liberă să fie !
Urzind în voie pînza ei ușoară
S-ascundă multe, multe să le-nvie,
Și-apoi în aburi magici să dispară !]

Noaptea formează climatul spiritual al lui Novalis. El se scufundă în noapte nu pentru a se ascunde în adîncul ei, ci pentru a găsi o lumină nouă, o lumină spirituală, un duh de lumină, în locul brutalei lumini fizice. Acesta este înțelesul adevărat al *Imnurilor către noapte* :

Abwärts wend'ich mich
Zu der heiligen, unausprechlichen
Geheimnisvollen Nacht.
Fernab liegt die Welt,
Wie versenkt in eine tiefe Gruft ;
Wie wüst und einsam ihre Stelle !
Tiefe Wehmut
Weht in den Saiten der Brust.
In Tautropfen will ich hinuntersinken
Und mit der Asche mich vermischen.
Ferne der Erinnerung,
Wünsche der Jugend,

Der Kindheit Träume,
Des ganzen langen Lebens
Kurze Freuden
Und vergebliche Hoffnungen
Kommen in grauen Kleidern,
Wie Abendnebel
Nach der Sonne
Untergang. [...]
Doch was quillt
So kühl und erquicklich,
So ahndungsvoll
Unterm Herzen
Und verschluckt
Der Wehmut weiche Luft ?
Hast auch du
Ein menschliches Herz
Dunkle Nacht ? [...]
In süsser Trunkenheit
Entfaltest du die schweren Flügel des Gemüts
Und schenkst uns Freuden
Dunkel und unaussprechlich,
Heimlich, wie du selbst bist. [...]
Himmlischer als jene blitzenden Sterne
Dünken uns die unendlichen Augen,
Die die Nacht
In uns geöffnet.
Weiter sehn sie
Als die blässesten
Jener zahllosen Heere.

[Eu mă întorn
Spre sfînta, nerostita
Tainica Noapte.
Lumea zace departe
Ca scufundată într-un hău adînc.
Ce singur și pustiu e locul ei !
O durere adîncă
În coardele pieptului vibrează.

În picături de rouă vreau să mă împrăștii
Și cu cenușa vreau să mă amestec.
Zări ale amintirii,
Doruri ale tinereții
Visuri din copilărie,
Scurte bucurii
Și zadarnice speranțe
Ale întregii vieți lungi
Vin în cenușii veșminte
Ca negurile serii
După apusul soarelui. [...]
Ce se strecoară oare dintr-o dată
Cu-atîtea presimțiri în inimă
Și-nghite duhul molcom al mîhnirii ?
Ai și tu, oare,
O inimă omenească,
Întunecată noapte ? [...]
Într-o dulce îmbătare
Tu desfășori aripile grele ale sufletului
Și ne dăruiești bucurii
Întunecate și de nerostit
Și tainice, așa cum ești și tu.
Mai cerești decît stelele strălucitoare
Ni se par ochii fără margini
Pe care noaptea i-a deschis în noi.
Ei văd mai departe
Decît ochii șterși
Ai acelor oști nenumărate.]

Novalis nădăjduiește totul de la o cît mai adîncă scufundare în propriul nostru eu : „Închipuirea așează lumea viitoare sau în înălțime sau în adîncuri sau în metempsihoză. Visăm călătorii prin univers : nu-i, oare, universul în noi ? Adîncimile spiritului nostru nu le cunoaștem. Drumul cel tainic duce înăuntru. În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei, trecutul și viitorul. Lumea exterioară este lumea umbrelor, ea își aruncă umbrele în tărîmul luminii. Acum, fără îndoială, ascuns în noi, tărîmul acesta ni se pare întunecat, pustiu, inform ; dar

cît de schimbat ne va părea atunci cînd această întunecare va trece şi lumea umbrelor va pieri."

Heinrich von Ofterdingen trebuia să fie, în intenţia lui Novalis, o replică poetică şi idealistă la „prozaicul" şi „materialistul" *Wilhelm Meister* al lui Goethe. Iată începutul :

„Părinţii se culcaseră şi dormeau, ceasornicul de perete îşi bătea tictacul uniform, vîntul vîjîia pe la ferestre zgîlţîindu-le ; din cînd în cînd odaia se lumina de strălucirea lunii. Tînărul şedea neliniştit în pat şi se gîndea la străinul acela şi la istorisirile lui. Nu comorile au trezit în mine o dorinţă atît de nemaipomenită, îşi spunea el ; departe de mine orice sete de cîştig ; însă floarea albastră mult aş dori s-o văd. Neclintită îmi rămîne în minte şi nu mă mai pot gîndi la altceva. Nu mi s-a mai întîmplat asta niciodată ; parcă aş fi visat sau aş fi adormit în altă lume ; fiindcă în lumea în care am trăit pînă acum cine s-ar fi sinchisit de flori, iar despre o aşa de ciudată pasiune faţă de o floare eu pînă acuma n-am mai auzit. De unde oare o fi venit străinul ? Nimeni la noi n-a văzut un astfel de om ; şi totuşi nu ştiu de ce numai pe mine m-au mişcat vorbele lui. Ceilalţi au auzit şi ei acelaşi lucru, însă cu nici unul nu se întîmplă ce se întîmplă cu mine. Şi să nu pot nici măcar să vorbesc de starea ciudată în care mă aflu ! Atît de bine mi-i de multe ori şi numai atunci cînd văd că floarea nu e lîngă mine simt un imbold adînc şi arzător : asta nu poate nimeni să înţeleagă şi nimeni nu va înţelege. Aş crede că am înnebunit dacă n-aş vedea şi n-aş cugeta atît de limpede şi de luminos, ba chiar, de-atunci încoace, toate mi se par mai cunoscute. Am auzit o dată vorbindu-se de vremuri vechi cînd animalele şi copacii şi stîncile stăteau de vorbă cu oamenii. Aşa şi mie acum mi se pare că dintr-o clipă în alta ar putea să înceapă să vorbească şi că eu aş putea să-mi dau seama de ce-ar vrea ele să-mi spună. Trebuie să fie încă multe vorbe pe care nu le ştiu ; dacă aş şti mai mult aş putea pe toate să le pricep mult mai bine. Altădată îmi plăcea să dansez ; acum

îmi place mai bine să gîndesc după muzică. Tînărul se adînci tot mai mult în dulci închipuiri și adormi. Visă mai întîi zări nemăsurate și locuri pustii și necunoscute. Călători pe mări cu nemaipomenită repeziciune ; văzu ființe ciudate și viețui cu o sumedenie de oameni, în război, în zbuciume cumplite, în pașnice colibe. Căzu în captivitate și în cele mai grele necazuri. În el toate simțirile sporiră și ajunseră la o încordare nemaiatinsă pînă atunci. Trăi o nesfîrșit de felurită viață, muri și se întoarse din nou pe pămînt, iubi cu cea mai adîncă pasiune și pe urmă fu pe veșnicie despărțit de iubita lui. În sfîrșit, spre dimineață, cînd afară începea să se zărească de ziuă, sufletul i se potoli și imaginile se făcură mai limpezi și mai statornice. I se părea acum că merge singur printr-o pădure întunecoasă. Doar rar de tot licărea lumina zilei prin frunzișul verde. Ajunse în curînd la un pripor stîncos, care se înălța în fața lui. Trebui să se cațere pe bolovani acoperiți de mușchi, pe care odinioară un șuvoi îi smulsese și îi azvîrlise în jos. Cu cît se urca, cu atîta pădurea se rărea. Ajunse în sfîrșit la o pajiște îngustă ce se întindea pe coasta muntelui. Dincolo de pajiște se ridica un perete înalt de stîncă, la picioarele căruia el zări o mică deschizătură care părea să fie începutul unei galerii săpate în stîncă. Galeria îl duse domol cîtva timp pînă la o încăpere mai largă de la care încă de departe îl întîmpinase o lumină. Cînd intră zări o puternică rază care dintr-o fîntînă țîșnitoare se înălța pînă la tavanul peșterii și se sfărîma sus în nenumărate scîntei care apoi, căzînd, se adunau jos într-un bazin mare ; raza strălucea ca aurul înfocat ; nu se auzea nici cel mai mic zgomot, o sfîntă tăcere împrejmuia minunata priveliște. El se apropie de bazinul care unduia și tremura în mii de culori. Pereții peșterii erau acoperiți cu acest fluid, care nu era fierbinte, ci rece, și care pe pereți răsfrîngea numai o lumină mată și albăstrie. El își muie mîna în bazin și își umezi buzele. Un suflu spiritual îl pătrunse și el se simți deodată înviorat și întărit. Îl cuprinse o poftă de neînvins să se scalde, se dezbrăcă

și intră în bazin. Parcă l-ar fi pătruns deodată un nor din roșeața amurgului ; un sentiment ceresc îi copleși sufletul ; nenumărate gînduri năzuiră cu adîncă voluptate să i se învălmășească în minte ; noi și nemaivăzute imagini se iviră și topindu-se unele în altele se îngrămădiră împrejurul lui ca niște ființe vizibile, și fiecare undă a plăcutului element se mlădie pe lîngă dînsul ca un sîn gingaș. Apa păru că se preface într-un iureș de fete frumoase care deodată prinseră trup în jurul tînărului.

Beat de plăcere și totuși dîndu-și seama de tot ce simțea, se îndreptă înot domol spre șuvoiul de lumină care din bazin șiroia peste stînci. Îl cuprinse un somn dulce în care visă tot felul de întîmplări de nedescris și din care îl trezi altă lumină. Se afla acum pe o iarbă moale, la marginea unui izvor care curgea în sus și parcă se mistuia în aer. Stînci întunecat-albastre cu vine colorate se înălțau la oarecare depărtare ; lumina zilei împrejurul lui era mai limpede și mai domoală decît lumina obișnuită, cerul era adînc albastru și în întregime curat. Ce-l atrăgea însă cu toată puterea era o floare luminos albastră, care stătea lîngă izvor și-l atingea pe tînăr cu frunzele ei largi și strălucitoare. De jur împrejurul ei erau o mulțime de flori de toate culorile, și cea mai dulce mireazmă umplea văzduhul. El numai floarea albastră o vedea, și îndelung o privi cu nespusă duioșie. În sfîrșit, cînd dădu să se apropie de dînsa, ea începu deodată să se miște și să se preschimbe ; frunzele se făcură mai strălucitoare și se mlădiară în jurul tulpinii care creștea văzînd cu ochii ; floarea se aplecă spre el și petalele alcătuiră un guler larg deschis în care plutea un chip drăgălaș. Dulcea lui uimire sporea odată cu ciudata transformare, cînd deodată vocea mamei îl trezi și el se văzu în odaia părintească luminată auriu de soarele dimineții."

Eroul romanului poartă numele unui poet minnesinger din veacul al treisprezecelea, despre care nu se știe nimic decît că a luat parte în anul 1206, la curtea Landgrafului Turingiei, la o întrecere între cîntăreți, consem-

nată într-un poem *Der Wartburgkrieg, Lupta de la Wartburg*. În această întrecere Heinrich von Ofterdingen este susţinut cu sfaturi de un vrăjitor, Klinsor. Cu acest poet eroul romanului lui Novalis nu are comun decît numele. Evul Mediu şi vremea minnesingerilor sînt indicate cu cîteva aluzii. Ca şi Grecia din *Hyperion* al lui Hölderlin, Turingia din Evul Mediu formează un fond arbitrar pe care se proiectează visele, basmele, conversaţiile din care este ţesut textul şi în care ca fapte propriu-zise nu se întîmplă nimic, acţiunea fiind ca şi inexistentă. După visul florii albastre, tînărul Heinrich pleacă împreună cu mama lui şi cu nişte negustori la Augsburg, la bunicii săi. În călătoria lui el întîlneşte tot felul de oameni, un pustnic, o orientală captivă, nişte cavaleri întorşi din cruciadă, un miner bătrîn. Nici unul nu este caracterizat. Simţi că toţi sînt nişte personaje convenţionale, cu ajutorul cărora poetul stă de vorbă cu el însuşi, căci bineînţeles Heinrich nu e altul decît Novalis. Toţi aceşti oameni vorbesc cu frumuseţe şi adîncime, nu potrivit cu starea lor, ci potrivit cu gîndurile şi stilul autorului. Toţi sînt, mai mult sau mai puţin, interpreţii cugetării lui. Iată-l mai întîi pe eroul povestirii vorbind despre vis : „Visul mi se pare o armă de apărare împotriva regularităţii şi a mediocrităţii vieţii, o liberă înviorare a fanteziei înlănţuite, atunci cînd ea învălmăşeşte toate imaginile vieţii şi întrerupe seriozitatea statornică a adultului cu un vesel joc de copil. Fără visuri desigur că am îmbătrîni mai devreme. [...] Nu-i oare orice vis, chiar cel mai confuz, o apariţie care, chiar fără să ne gîndim numaidecît la o trimitere divină, este o însemnată spărtură în misterioasa draperie care, cu mii de falduri, atîrnă în adîncul nostru ?“

Negustorii care îl însoţesc vorbesc cu pricepere de critici literari : „Ni se pare nouă, spun ei lui Heinrich, că dumneata ai aptitudini de poet. Vorbeşti curgător despre întîmplările sufletului dumitale şi nu duci lipsă de rostiri alese şi de comparaţii potrivite. Pe lîngă asta, ai şi

o înclinare către miraculos, și miraculosul este elementul poetului."

După mai bine de un secol, André Breton în *Manifeste du surréalisme* avea să prețuiască la superlativ miraculosul : „Miraculosul e mereu frumos, ba chiar numai miraculosul e frumos".

Tot acești neverosimili negustori expun considerații subtile despre poezie în raport cu pictura și cu muzica :

„Trebuie să fie o neobișnuită conjuncție astrală atunci cînd vine pe lume un poet ; pentru că minunat lucru e și cu arta aceasta. Toate celelalte arte sînt foarte deosebite de ea și pot fi mult mai ușor pricepute. La pictori și la compozitori ușor se vede cum stau lucrurile și cu silință și cu răbdare le înveți pe amîndouă. Sunetele stau ascunse în coarde și trebuie numai să miști cu îndemînare coardele ca să trezești un șir plăcut de sunete. Cînd e vorba de tablouri, natura e cea mai minunată maistră. Ea zămislește nenumărate figuri frumoase și ciudate, dă culorile, lumina și umbra, așa că o mînă iscusită, un ochi just și cunoașterea felului cum se pregătesc și se amestecă culorile pot să imite natura la perfecție. [...] Dimpotrivă, în arta poeziei nu întîlnești nicăieri ceva exterior. Ea nu creează cu ustensile și cu mîinile ; ochiul și urechea nu prind nimic din ea, fiindcă numai simplul auz al vorbelor nu este efectul propriu al acestei tainice arte. Totul la ea este lăuntric și așa cum ceilalți artiști umplu simțurile exterioare cu impresii plăcute, tot așa poetul umple sanctuarul interior al sufletului cu gînduri noi, minunate și delectabile. El știe cum să trezească după plac, în noi, acele forțe tainice și ne face cu ajutorul vorbelor să percepem o lume splendidă și necunoscută. Ca din peșteri adînci se ridică din noi timpuri vechi și viitoare, oameni de tot felul, ținuturi de minune și cele mai stranii întîmplări, și ne smulg din prezentul cunoscut. Ascultăm vorbe străine și știm totuși ce vor să însemne. O putere magică au spusele poetului ; vorbele obișnuite capătă și ele un sunet plăcut și aduc o desfătare ascultătorilor vrăjiți."

Aşa cum vedem, pictura şi muzica sînt reduse la o imitaţie, parcă potrivit concepţiei aristotelice după care arta imită natura. Totuşi, măcar în ce priveşte muzica, puţin mai departe, aceiaşi interlocutori spun că muzica şi poezia sînt înrudite între ele ca gura cu urechea, şi că muzica este „o ureche ce se mişcă şi vorbeşte". Poezia este însă arta superioară. Ea nu imită, ci interpretează şi transfigurează, conciliază contrarii şi mlădiază timpul după placul poetului. Concepţia aceasta a unui timp elastic domină şi pătrunde gîndirea poetică a lui Novalis, mai bine spus gîndirea lui în întregime, care este numai poetică.

La începutul capitolului al şaselea al părţii întîi, autorul vorbeşte de data aceasta de-a dreptul, fără interpuşi, despre firea şi alcătuirea psihică a poetului. Aflăm aici felul în care romanticii înţelegeau activitatea poetică în raport cu activitatea practică, fel de-a înţelege care avea să dureze multă vreme, exagerîndu-se şi deformîndu-se pînă la caricatură şi la absurd. La Novalis aflăm însă prima formă a acestei concepţii, care îşi păstrează, nealterat, adevărul :

„Oamenii care sînt născuţi pentru fapte, pentru acţiune, sînt în stare de timpuriu să observe şi să însufleţească totul. Ei trebuie pretutindeni să pună mîna şi să lucreze, să treacă prin multe împrejurări, să-şi fortifice oarecum sufletul faţă de impresiile oricărei noi situaţii, faţă de atîtea obiecte felurite care i-ar putea distrage şi să se obişnuiască să-şi ţină strîns firul ţelului lor, sub presiunea unor fapte vaste, şi să-l conducă cu dibăcie. Ei nu trebuie să cedeze îndemnurilor unei liniştite contemplaţii. Sufletul lor nu este un privitor către el însuşi, el trebuie să fie necontenit îndreptat în afară şi să fie slujitorul sîrguincios şi repede hotărît al inteligenţei. Oamenii aceştia sînt eroi şi în jurul lor se îngrămădesc faptele care vor să fie conduse şi rezolvate. Sub influenţa lor orice hazard devine faptă de istorie şi viaţa lor este un şir neîntrerupt de întîmplări remarcabile şi strălucite, complicate şi ciudate. Altfel stau lucrurile cu acei

oameni liniştiţi şi necunoscuţi a căror lume e sufletul lor, a căror activitate este contemplaţia, a căror viaţă este o înceată alcătuire a forţelor lor interioare. Nici o nelinişte nu-i împinge în afară. O posesie calmă le este destul iar nemăsuratul spectacol din afara lor nu-i atrage, ca să ia parte şi ei la el, ci li se pare mai însemnat şi mai minunat lucru să-şi consacre răgazul lor contemplării spectacolului. Îi ţine departe faptul că ei rîvnesc la spiritul spectacolului şi acest spirit le-a hotărît lor funcţia misterioasă a sufletului în această lume omenească, pe cînd ceilalţi reprezintă membrele şi simţurile exterioare şi forţele active ale acestei lumi. Fapte mari şi multe i-ar stingheri. O viaţă simplă este soarta lor şi ei iau cunoştinţă despre fondul bogat şi despre nenumăratele fenomene ale lumii numai din istorisiri şi din descrieri. Numai rar în cursul vieţii lor vreo întîmplare îi tîrăşte în vîrtejul ei repede pentru ca prin unele experienţe să le procure oarecare informaţii mai exacte despre situaţia şi caracterul oamenilor de acţiune. În schimb, simţirea lor ascuţită este preocupată îndestul de fenomene apropiate şi neînsemnate, care însă le înfăţişează întinerită lumea cea vastă, şi ei la fiecare pas vor face cele mai uimitoare descoperiri în ei înşişi cu privire la natura şi la însemnătatea lumii. Aceştia sînt poeţii."

Faust (Goethe, deci) dorea zbuciumul, dar îl dorea pentru ca să-l domine. Romanticii nu-l doreau, dar cînd zbuciumul năvălea asupra lor, se lăsau dominaţi de el, şi ei nu mai încercau să-şi stăpînească zbuciumul şi, chiar dacă ar fi încercat, n-ar fi avut putere să-l stăpînească. Din cauza asta şi poezia lor este, în general, lipsită de vigoare, desigur cu excepţii, însă rare. În schimb, ei îşi observau visul, îl cercetau şi îl notau cu adîncime şi emoţie ; iată de ce la ei numai poezia visului este puternică şi interesantă, fie că e vorba de vis în somn, fie că e vorba de vis cu ochii deschişi, sau de amîndouă visurile îmbinate. Visul lui Novalis, cerebral, visul lui Brentano, mistic şi melodios, al lui Eichendorff, amestecat cu sentimentul singurătăţii în mijlocul naturii şi cu poezia pă-

durii, al lui Hölderlin, așezat într-o Eladă ireală, care este, de fapt, refugiul poetului pe care realitatea cotidiană și contemporană îl respinge din cauza firii lui fără voință și fără vigoare. Erau plini totuși, mai ales cei de la 1800, de idei poetice, transformate însă rareori, și nici atunci complet, în opere poetice.

Prima parte a romanului, *Așteptarea*, se încheie cu un basm pe care îl spune bătrînul poet, minnesinger, Klingsohr, tatăl Matildei, floarea albastră încarnată. (Pentru că acesta este înțelesul acelei flori din visul de la început. Floarea albastră, într-adevăr, a devenit o vorbă celebră ca „a fi sau a nu fi" a lui Hamlet. Mulți însă o citează fără să știe de unde vine și ce înseamnă. S-a luat obiceiul să se spună că această floare albastră simbolizează idealul, că drumul din vis este căutarea provocată de dorul fără obiect, de *Sehnsucht*, acea dorință vagă și puternică ce apare des în opera lui Novalis, mai des decît la prietenii săi de la *Athenaeum*, și care a ajuns să fie socotită drept unul din motivele conducătoare ale gîndirii sale poetice ; drumul către floarea albastră ar fi năzuința spre o realitate metafizică și floarea ar fi imaginea țelului acestei năzuințe. Citirea visului florii albastre ne îndreptățește, oare, s-o încărcăm pe aceasta cu atîta enigmă, cu atîta simbol, cu atîta semnificație transcendentală, așa cum se face de obicei ? Acestea, desigur, se află din belșug în opera lui Novalis, dar nu aici, ci în *Fragmentele* lui. În visul lui Heinrich să ne mulțumim să vedem o revărsare de frumusețe poetică, pe care nu mai trebuie s-o încărcăm cu sensuri filozofice, de care ea nu are nevoie. Tonul povestirii acestui vis este admirabil de învăluitor (traducerea îl reproduce doar ca un ecou cu un sunet mai slab) ; e un ton simplu și adînc, ce are darul incomparabil de-a ne adînci în visarea noastră proprie, așa cum face luna din *Scrisoarea I* a lui Eminescu :

Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate ;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării...

Efectul acestui vis se simte în domeniul interior al afectivității, și nu în acela al inteligenței speculative. Autorul însuși ne îndrumă către această interpretare. Floarea albastră este prevestirea unei iubiri și acel chip de fată ivit în corola ei este Matilda, fiica lui Klingsohr, de care Heinrich se îndrăgostește și cu care se logodește. Dealtfel, chiar de la început, cînd Heinrich povestește tatălui său visul, tatăl său îi spune că și el în tinerețe a avut un vis la fel, cu o împlinire terestră. Idealul, dacă e simbolizat cumva prin această floare, este departe de a fi inaccesibil și el se realizează sub ochii cititorului.)

Mai ciudat și mai misterios e basmul lui Klingsohr, sau cel puțin începutul :

„Noaptea cea lungă tocmai începuse. Viteazul cel bătrîn lovi în scut și pînă departe, de jur-împrejur, ulițele pustii ale orașului răsunară. El repetă de trei ori semnalul. Ferestrele înalte și colorate ale palatului prinseră să se lumineze pe dinăuntru și figurile de pe ele se mișcară. Se mișcau tot mai repede cu cît sporea roșietica lumină, care începuse să se răspîndească pe ulițe. Se vedea, de asemenea, cum stîlpii și zidurile groase se luminau singure încetul cu încetul. În sfîrșit, se iviră toate într-o strălucire curată, alburiu albastră, sclipind cu cele mai dulci nuanțe. Se vedea acum toată împrejurimea ; și strălucirea figurilor, zgomotul sulițelor, al paloșelor, al pavezelor și al coifurilor, care din toate părțile se aplecau după coroane apărute ici și colo și care, atunci cînd acestea dispărură și făcură loc unei cununi simple și verzi, încheiară împrejur un cerc larg ; toate acestea se oglindeau în marea înghețată ce împrejmuia muntele pe care era așezat orașul ; iar îndepărtatul șirag de munți care se întindea de jur-împrejurul mării se acoperi pînă la mijloc cu o lumină ușoară. Nu se putea deosebi nimic lămurit ; se auzea însă un zgomot ciudat, ca de la o fierărie, departe. Orașul însă se ivea luminos și clar. Zidurile lui netede și străvezii răsfrîngeau razele, și proporțiile desăvîrșite, nobilul stil al tuturor clădirilor și frumoasa lor orînduire ieșiră la iveală. La toate ferestrele

erau gingașe vase de lut pline de tot felul de flori de zăpadă și de ghiață, care sclipeau minunat.

Cel mai strașnic lucru dintre toate era, pe piața cea mare din fața palatului, o grădină alcătuită din arbori de metal și plante de cristal și presărată cu flori și fructe de pietre scumpe, felurit colorate. Mulțimea și drăgălășia figurilor și vioiciunea luminilor și a culorilor înfățișau cel mai minunat spectacol, a cărui splendoare era desăvîrșită de o înaltă fîntînă țîșnitoare, în mijlocul grădinii, și care era înghețată. Viteazul cel bătrîn trecu încet pe la porțile palatului. O voce îl strigă dinăuntru. El se sprijini de poartă, aceasta cu un sunet ușor se deschise și el intră în sală. Își ținea scutul în fața ochilor. «Tot n-ai găsit nimic ?», spuse fiica frumoasă a lui Arktur cu dojană în glas. Ședea pe un tron cu perne de mătasă, care era iscusit lucrat dintr-un cristal de sulf, și cîteva fete îi frecau de zor picioarele și mîinile delicate, care păreau turnate din lapte și purpură. De sub mîinile fetelor se revărsa din ea în toate părțile lumina cea fermecătoare care umplea atît de minunat palatul. Plutea o adiere de miresme. Viteazul nu răspunse nimic. «Lasă-mă să pun mîna pe scut», rosti ea domol. El se apropie de tron și călcă pe covorul de preț. Ea îl luă de mînă, i-o strînse la pieptul ei ceresc și atinse scutul. Armura lui răsună și o putere pătrunzătoare îi învioră trupul. Ochii îi străluceau și inima i se auzea bătînd în platoșă. Frumoasa Freya păru că se înseninează și lumina ce se revărsa din ea se făcea mai arzătoare. «Vine regele», strigă o pasăre fastuoasă care stătea la spatele tronului. Slujitoarele acoperiră pe prințesă cu o velință albastră care îi ajungea pînă la piept. Viteazul își aplecă scutul și se uită în sus spre bolta către care urcau două scări largi din amîndouă laturile sălii. O muzică domoală se auzi și în curînd regele se ivi în capul scărilor urmat de un mare alai și începu să coboare.

Pasărea cea frumoasă își desfăcu aripile strălucitoare, se legănă ușor și întîmpină pe rege cu un cîntec ca din mii de glasuri :

Străinul chipeș nu va-ntîrzia ;
S-apropie căldura, eternitatea-ncepe.
Regina se deșteaptă din lungi visuri
Cînd marea și uscatul se mistue-n iubire.
Noaptea cea rece va pleca de-aici
Cînd își va dobîndi Povestea vechiul drept.
La sînul Freyei lumea se va înflăcăra
Și orice dor o să-și găsească dorul.

Regele își îmbrățișă cu duioșie fiica. Spiritele se așezară în jurul tronului, și viteazul își luă locul în rîndul lor. O sumedenie de stele umpleau sala în grupuri armonioase. Slujitoarele aduseră o masă și o casetă, în care erau o mulțime de foi ce aveau pe ele semne sacre și pline de înțelesuri și care erau alcătuite numai din constelații. Regele sărută cu evlavie foile, le amestecă cu grijă pe toate și dădu fiicei lui cîteva din ele. Pe celelalte și le păstră lui. Prințesa le scotea pe rînd și le punea pe masă, apoi regele le cerceta pe ale lui cu de-amănuntul și alegea cu multă băgare de seamă pînă să pună și el una. Uneori parcă ar fi fost silit să aleagă cutare sau cutare foaie. Alteori se vedea cît de bucuros era cînd, cu o foaie bine potrivită, putea să formeze o frumoasă armonie a semnelor și a figurilor. Cînd a început jocul, toți cei de primprejur dădură semne că iau și ei parte în chipul cel mai vioi, făcînd gesturi și schime dintre cele mai ciudate, ca și cum ar fi avut fiecare în mîini o unealtă nevăzută, cu care lucra de zor. Totodată, se auzea în aer o dulce, dar adînc mișcătoare muzică ce părea că vine de la stelele care în sală se învălmășeau ciudat, precum și de la toate celelalte stranii mișcări. Stelele se avîntau cînd mai domol, cînd mai repede, în șiraguri mereu schimbătoare și formau, după tactul muzicii, cu iscusință, figurile de pe foi. Muzica se schimba neîncetat ca și imaginile de pe masă, și oricît de ciudate și de repezi erau adeseori trecerile de la un fel la altul, totuși ai fi zis că numai o temă simplă unea totul. Cu o nemaipomenită ușurință stelele urmau în zbor imaginile. Se

așezau toate în lungi șiraguri, apoi se adunau în pîlcuri frumos orînduite, pe urmă lungul alai începea să se destrame, ca o rază, în nenumărate scîntei, și după aceea iarăși cercurile mici se lărgeau tot mai tare și deodată se ivea o singură figură vastă și uimitoare.

În vremea asta figurile colorate de pe ferestre nu se clinteau. Pasărea își mișca necontenit în fel și chip mulțimea penelor ei prețioase. Viteazul cel bătrîn își urmase pînă acum cu sîrguință rostul său nevăzut, cînd deodată regele plin de bucurie strigă : «Toate merg bine. Eisen, aruncă-ți paloșul în lume, să afle toți unde se odihnește pacea.» Viteazul își smulse paloșul de la șold, îl ridică cu vîrful la cer, apoi îl aruncă și îl azvîrli pe fereastra deschisă, peste oraș și peste marea de ghiață. Ca o cometă paloșul zbură prin aer și parcă se sfărîmă de șiragul de munți cu un clinchet clar, fiindcă se risipi într-o sumedenie de scîntei."

Peisajul și figurile fac parte dintr-o lume minerală ca peisajul din *Visul parizian* al lui Baudelaire, de unde a fost izgonit „iregularul vegetal" și în care domnește „o molcomă monotonie de marmură, metal și apă", apele din basm fiind și ele înghețate și făcute asemeni mineralului insensibil și nemișcat. Basmul acesta e în spiritul întregii închipuiri fantastice a lui Novalis, fascinat de lumea subpămînteană în care el află corespunderi și corelații cu lumea dinăuntru către care, cum am văzut în fragmentul citat, duce „drumul cel tainic". E o lume prielnică visului, ca și noaptea din *Imnuri*, care deschide în suflet „ochi fără margini ce văd mai departe decît ochii șterși ai stelelor". Poezia subpămîntescului e în legătură cu poezia subconștientului. La această apropiere Novalis era ajutat de predilecția lui pentru studiul geologiei și al mineralogiei, pe care l-a urmat la Freiberg, cît și de amintirea copilăriei petrecute în apropierea salinelor unde tatăl lui era director. Imagini din adîncul pămîntului se găsesc des în operele lui Novalis. Un capitol din *Heinrich von Ofterdingen* este aproape în întregime consacrat întîlnirii lui Heinrich cu un miner bătrîn, care, potrivit manierei romantice de-a amesteca pro-

za cu versurile şi de-a împăna naraţiunea cu poezii, spune într-un cîntec spre lauda frumuseţilor subterane :

Der ist der Herr der Erde,
Wer ihre Tiefen misst
Und jeglicher Beschwerde
In ihrem Schoss vergisst ;

Wer ihrer Felsenglieder
Geheimen Bau versteht,
Und unverdrossen nieder
In ihrer Werkstatt geht.

[Domnitor al pămîntului
Este cel ce-i măsoară adîncimile
Şi-n sînul lui uită
De orice necaz ;

Cel care pricepe tainica închegare
A mădularelor de stîncă
Şi se scoboară stăruitor
În atelierul pămîntului.]

Heinrich se coboară cu bătrînul într-o peşteră, în care zac uriaşe oseminte petrificate :

„Heinrich se înfiora minunîndu-se. I se părea că umblă prin curţile palatului pămîntului. Cerul şi viaţa erau acum departe şi aceste încăperi erau parcă ale unui ciudat imperiu subpămîntean."

Din partea a doua, *Împlinirea*, a romanului *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis n-a mai ajuns să scrie decît cîteva pagini. Heinrich avea să se căsătorească cu Matilda, fiica lui Klingsohr, apoi avea s-o piardă (ca Novalis pe Sophie von Kühn), dar avea s-o regăsească reîncarnată în alte chipuri de femei.

Mai mult decît în acest roman, neterminat, Novalis trebuie căutat şi este de găsit în *Fragmentele* lui. Cum

bine s-a remarcat, ce e mai interesant în *Heinrich von Ofterdingen*, în afară de visul florii albastre și de basmul lui Klingsohr (care, dealtfel, după începutul fastuos și straniu pe care l-am citat, devine o țesătură heteroclită de alegorii aride și numai în parte poetice), sînt considerațiile despre vis, despre menirea poeziei, și altele, și care sînt din stofa și stilul *Fragmentelor*. Novalis, ca și Friedrich Schlegel, avea o predilecție pentru această formă de expresie, scurtă, concisă, lapidară și mlădioasă la infinit, și pe care el chiar o considera drept forma firească a gîndirii active : „Orice păreri și gînduri din viața cotidiană care dau un rezultat sînt, ca fond, fragmente". Din *Fragmente* se desprind cîteva trăsături caracteristice ale gîndirii lui Novalis.

El atribuie închipuirii o putere constructivă absolută: cu închipuirea eul poate transforma lumea după placul lui. Totul este să imaginezi cu putere : „Visul ne arată în chip ciudat ușurința cu care sufletul nostru pătrunde în orice obiect și se transformă imediat în orice obiect". Această operație mintală formează ceea ce Novalis numește idealism magic : „Cînd nu puteți să faceți gîndurile mijlocit (și întîmplător) perceptibile, atunci să faceți dimpotrivă lucrurile exterioare nemijlocit (și involuntar) perceptibile — ceea ce înseamnă că dacă nu puteți să faceți din gînduri lucruri exterioare, atunci să faceți din lucruri exterioare gînduri. Dacă nu puteți să faceți dintr-un gînd un suflet autonom, deosebit de voi și deci străin vouă, adică venit din afară, atunci procedați în chip invers cu lucrurile exterioare și preschimbați-le în gînduri. Amîndouă operațiunile sînt de natură ideală. Cel care le are pe amîndouă cu desăvîrșire în puterea lui este idealistul magic. N-ar atîrna, oare, desăvîrșirea fiecăreia din aceste operații de desăvîrșirea celeilalte?"

Dacă Friedrich Schlegel, uneori măcar, nu lua (sau se silea să nu ia) lumea prea mult în serios și chiar propriul său eu (dar aceasta numai cu regretul unei jigniri pe care era nevoit să și-o aducă singur), și luînd totuși în serios ideea sa de-a nu lua nimic în serios, adică cul-

tivîndu-și cu seriozitate ironia, Novalis, dimpotrivă, privea și judeca lumea, viața, natura și se judeca și pe el însuși cu adîncă seriozitate ; el n-ar fi avut niciodată față de viață, de lume, de poezie acel „entuziasm amestecat cu glumă" de care vorbea prietenul său. Entuziasmul lui era fără amestec.

Aflăm însă și la Novalis, ca și la Friedrich Schlegel, ideea saltului peste sine însuși, a înălțării deasupra propriului eu, idee căreia el îi atribuie chiar o importanță supremă :

„Der Akt des Sichselbstüberspringens ist überall der höchste, der Urpunkt, die Genesis des Lebens. So ist die Flamme nicht als ein solcher Akt. So hebt alle Philosophie da an, wo der Philosophierende sich sebst philosophiert, d.h. zugleich verzehrt und wieder erneuert." („Actul saltului peste tine însuți este pretutindeni actul suprem, punctul inițial, geneza vieții. Flacăra nu este decît un asemenea act. Așadar orice filozofie începe atunci cînd cel care filozofează, filozofează asupra lui însuși, adică totodată se mistuie pe el însuși și se reînnoiește.")

Vocația poetică este, în concepția lui Novalis, o înaltă funcție psihică, pe care poetul o îndeplinește cu adînc devotament, cu simplitate solemnă, ca pe o menire sacră. Anticii, cel puțin la începutul istoriei lor, cînd poezia încă nu se despărțise bine de mit și de religie, credeau și ei în menirea sacră a poetului, asemănătoare cu aceea a unui preot care oficiază : „Simțul pentru poezie, spune Novalis într-un *Fragment*, are multă asemănare cu simțul pentru misticism. E simțul particularului, a ceea ce este personal, simțul necunoscutului, al misterului, simțul revelației, al întîmplării ce are loc în chip necesar. Acest simț vede invizibilul, simte ce nu se poate simți ș.a.m.d. [...] Simțul pentru poezie e de-aproape înrudit cu simțul profeției și cu simțul religios, în general cu simțul vizionar. Poetul orînduiește, unește, alege, născocește — și nici el singur nu pricepe de ce face așa și nu altfel."

Poezia fără frîul rațiunii, fără frîul inteligenței artistice, visul care stăpînește pe om și nu se lasă stăpînit, toate acestea romanticii de la 1800, chiar cu Novalis în frunte, nu le-au aplicat în creația lor poetică. Poezia lor este inteligibilă în fond și ordonată în expresie. Ironia preconizată de Friedrich Schlegel, și de care nici Novalis nu era străin, tempera mult această concepție despre iresponsabilitatea actului poetic. Abia mai tîrziu, către sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea și, din belșug, în secolul al douăzecelea, poezia fără frîu avea să ajungă să fie realmente cultivată. Novalis, unul dintre cei dintîi, dacă nu chiar cel dintîi în chip susținut și insistent a vorbit despre acest fel de poezie. Ceea ce la el era adîncă și entuziastă convingere, a devenit mai tîrziu rețetă, care, ca orice rețetă în literatură, a dat opere viabile numai atunci cînd cei care aplicau rețeta au uitat de ea și au devenit ei înșiși ; și au creat această poezie vizionară numai dacă au fost din substanța psihică a lui Novalis — nici unul însă cu ardoarea, cu credința și cu puritatea lui sufletească. „Sîntem mai aproape de invizibil decît de vizibil", spune el în alt *Fragment.* Marea poezie a invizibilului este altă descoperire a lui — și aceasta avea într-adevăr să îmbogățească considerabil poezia modernă ; un studiu în această privință (dacă nu cumva a fost făcut) ar da rezultate prețioase.

Novalis concepe romantismul ca pe un mod de viață spirituală, ca pe o activitate a spiritului uman de înălțare și de îmbunătățire, care există chiar fără nici o implicație literară : „Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es."

(„Lumea trebuie romantizată. Aşa se regăseşte sensul primordial. Romantizarea nu e decît o potenţare calitativă. Eul inferior este, în această operaţiune, identificat cu un eu mai bun. Tot aşa cum noi înşine sîntem un astfel de calitativ şir potenţial. Această operaţiune este încă cu totul necunoscută. Dacă dau unui lucru vulgar un sens mai înalt, unui lucru obişnuit o înfăţişare misterioasă, unui lucru cunoscut gravitatea necunoscutului, unui lucru finit o aparenţă infinită, asta înseamnă că le romantizez.")

Iese la iveală din aceste rînduri (ca, dealtminteri, din tot ce a scris Novalis) o nemăsurată încredere în forţa spirituală a omului, o încredere care are chiar toate însuşirile unei adevărate credinţe. Poezia este şi ea concepută de Novalis ca o religie, poetul considerat ca un sacerdot al ei. Modul romantic de viaţă şi modul de creaţie poetică romantică sînt unul şi acelaşi lucru. Viaţa şi poezia sînt una. Niciodată în istoria culturii, nici pînă atunci, nici de atunci încoace, credinţa aceasta în religia poeziei, în forţa spirituală a poeziei, în puterea ei de creaţie spirituală supremă, n-a fost mărturisită cu entuziasmul, cu ingenuitatea şi cu convingerea cu care a mărturisit-o Novalis.

1972

KLEIST
ŞI CONTRASTELE TRAGICE

Viața lui Heinrich von Kleist, așa cum ne-o înfățișează biografii pe temeiul unor informații sigure, alcătuite în primul rînd dintr-o substanțială, deși nu prea întinsă corespondență, poate apărea unui observator grăbit ca o țesătură de inconsecvențe și de contradicții. Să ne grăbim să spunem, de la început, că pentru judecarea operei lui Kleist cunoașterea vieții lui ne aduce, fără îndoială, un sprijin, și comentatori de-ai lui au găsit, așa cum era și firesc, în operă, răsfrîngeri și ecouri ale unor fapte din viață ; dar, pentru explicarea operei, aceste răsfrîngeri și ecouri înseamnă foarte puțin. Dacă însă inversăm chestiunea și pornim de la operă, atunci la fiecare pas întîlnim elemente care ne ajută să definim omul și să descoperim, dacă nu viața exterioară, în orice caz și din belșug, viața interioară, mișcările ascunse și puternice ale sufletului acestui om care a trăit în scurta lui existență de treizeci și patru de ani o extraordinar de bogată, de frămîntată și de întortocheată viață afectivă și intelectuală.

Și care e pricina pentru care putem afirma cu hotărîre acest lucru ? Pricina este una singură, și anume că opera lui Heinrich von Kleist, și în primul rînd opera lui dramatică, dă dovadă, în personajele ei principale, de un caracter adînc subiectiv, flagrant liric, și aceasta iese la iveală din anumite inflexiuni ale acestui glas al gîndurilor, de care vorbește Eminescu și care glas îl auzim

mereu, nerostit dar puternic, în dosul vorbelor rostite de eroii dramelor lui Kleist; iese la iveală acest lucru din tonul general al personajelor, cu un cuvînt, din acel ceva indefinisabil care dă deodată şi în chip imperios cititorului sau spectatorului certitudinea unui lucru trăit de autor — şi „trăit", aici, trebuie luat, fiindcă este vorba de sentimente, nu de fapte, în înţelesul de „simţ adînc", care se exercită în laboratorul inimii pînă la epuizarea tuturor consecinţelor, oricît de extreme. Pentru cunoaşterea lui Kleist trebuie să ţinem seama în primul rînd de această însuşire fundamentală a operei lui (şi deci a firii lui profunde) şi trebuie totodată să remarcăm că această însuşire se observă mai uşor în opera lui dramatică, deoarece povestirile lui sînt scrise cu o uscăciune a stilului care ascunde (dar nu desfiinţează deloc!) acest caracter de trăit, de experienţă afectivă proprie; cercetîndu-le puţin în adîncime, îţi dai seama de prezenţa lui.

Contradicţia din viaţa lui Heinrich von Kleist începe odată cu naşterea lui. Se trăgea dintr-un neam de nobili prusieni, neam cu vechime şi cu renume în istoria Brandenburgului. Cariera militară este în familia lui Kleist tradiţională. Tatăl scriitorului era şi el ofiţer. Născut în Frankfurt an der Oder, la 18 octombrie 1777, Heinrich îşi pierde de timpuriu părinţii şi rămîne împreună cu ceilalţi fraţi şi surori în grija unei mătuşi. După studii făcute cam la întîmplare şi pe apucate, întîi cu un preceptor acasă, apoi, la Berlin, în şcoala particulară a unui pastor, Heinrich intră, în 1792, în armată, potrivit cu tradiţia familiei. Atîta numai că de data asta tradiţia avea să sufere o grea lovitură. Acest vlăstar al unei vechi familii de militari nu se împacă deloc cu cariera militară, aşa cum se desfăşura pe vremea aceea în armata prusacă. Vreo trei ani biografia lui nu prea are mare lucru de înregistrat, din lipsă de informaţii mai amănunţite. Se ştie doar că, în 1793, Kleist ia parte la asediul Mainz-ului şi în 1795 la luptele de pe Rin, împotriva tinerei Republici Franceze. Tot în 1795, îl găsim la Potsdam, cu gradul de *Fähnrich*. Nu ştim care vor fi fost

pînă atunci părerile lui despre militărie și despre război, dar ce gîndea el în 1795 despre aceste lucruri știm cu precizie dintr-o scrisoare către soră-sa Ulrike, confidentă și depozitară a tuturor frămîntărilor lui sufletești pînă la sfîrșitul vieții. După tot felul de amănunte cotidiene și de interes imediat, întîlnim deodată această frază : „Numai pace să ne dea cerul, ca să putem plăti cu fapte umanitare timpul pe care ni-l omorîm aici în chip atît de imoral!" La optsprezece ani, cît are acum, Heinrich e deja dezgustat de război și de cariera militară. Silit de împrejurări potrivnice să mai întîrzie, abia în 1799 izbutește să-și dea demisia din armată. Într-o scrisoare din acel an către un prieten, Kleist descrie amănunțit motivele demisiei și exprimă răspicat atitudinea lui față de o profesie pe care o detestă. Mai cu seamă un pasaj din această scrisoare mi se pare foarte important pentru definirea morală a lui Kleist : „Profesia de soldat, căreia niciodată nu i-am fost devotat din adîncul inimii, fiindcă are în ea ceva nepotrivit cu firea mea întreagă, am ajuns s-o urăsc atît de tare, încît mi-i cu neputință să mai contribui la îndeplinirea scopurilor ei. Minunățiile oricît de mari ale disciplinei militare, care formau obiectul uimirii tuturor cunoscătorilor, au ajuns obiectul celui mai adînc dispreț din partea mea. Pe ofițeri îi consideram drept niște vagmiștri, pe soldați drept niște sclavi, și cînd regimentul ieșea la cîmp, la instrucție, mi se părea că văd un monument viu al tiraniei." Și, mai departe, în aceeași scrisoare, vorbește de dorința lui de-a părăsi o profesie „în care eram torturat mereu de două principii complet opuse, fiindcă niciodată nu știam dacă trebuie să mă port ca un om sau ca un ofițer, deoarece sînt convins că în situația actuală a armatei, îndatoririle omului nu se împacă deloc cu acelea ale ofițerului".

Iată-l, deci, pe Kleist scăpat de povara unei profesiuni pe care o ura. Ne-am aștepta să-l vedem bucurîndu-se că în sfîrșit se va ocupa acum de literatură, ba chiar am fi îndreptățiți — cunoscîndu-i opera — să credem că a demisionat din armată tocmai ca să fie liber să scrie și

să publice, fără să aibă nevoie de aprobarea superiorilor. Nimic însă, deocamdată, din toate acestea. Aflăm, dintr-o scrisoare din acea vreme, că și-a dat demisia din armată ca să se poată ocupa cu științele, îndeosebi cu matematica și filozofia. Lucru ciudat, la vîrsta de douăzeci și trei de ani cît are acum, acest om care avea să ajungă un scriitor cu o atît de originală și de viguroasă personalitate, nici nu se gîndește la literatură. Talentul lui s-a dezvoltat tîrziu. Deocamdată, grija lui principală este alta, cum singur arată în aceeași scrisoare : „Una din îndatoririle mele cele mai sfinte este perfecțiunea mea morală". Cu aceste gînduri se întoarce el la Frankfurt an der Oder, orașul natal, unde urmează vreo doi ani la Universitatea de acolo. O mică avere, pe care a căpătat-o „printr-o întîmplare", îl va apăra, spune el prietenului, „de mizerie și de foame", îi va da posibilitatea să studieze. Cine ar citi numai scrisoarea aceasta, din care am extras cîteva fragmente, și o altă scrisoare, cu același ton, din același an, către sora lui Ulrike, ar rămîne cu impresia că are de-a face cu un om ordonat, care își fixează singur limite foarte accesibile, își propune un scop și e hotărît să ducă o viață interioară și exterioară conform rațiunii. „Nu pot să înțeleg, scrie el surorii sale, cum un om ar putea să trăiască fără plan de viață, fără un scop bine definit, șovăind mereu între dorințe nelămurite, mereu în contradicție cu îndatoririle sale, ca o jucărie a hazardului, ca o păpușă trasă de sforile destinului ; această stare nedemnă mi se pare cu totul de disprețuit". Așa vorbește un om de acțiune, un om în care predomină voința, nu sentimentul. Dar deși, cum vom vedea, în viața și în opera lui Kleist va predomina sentimentul, nu voința, să nu trecem repede peste aceste vorbe, care sînt departe de a fi goale. În orice artist există mai mulți oameni, mai cu seamă există virtualități care nu se înfăptuiesc toate, dar care fac parte din conformația psihică. Kleist concepea perfect pe un om de voință, deși fundamentul firii lui era simțirea, nu voința. Eroul celei mai puternice din povestirile sale,

Michael Kohlhaas, acționează cu o voință neclintită, e drept că mînat de un sentiment adînc de ură și de dorința răzbunării. Michael Kohlhaas este un om dintr-o bucată, un om tocmai în stare să aibă un plan de viață și să-l realizeze.

În Frankfurt, Kleist se logodește cu Wilhelmine von Zenge, pe care un biograf, pe baza informațiilor culese în bună parte din scrisorile lui Kleist, o caracterizează drept „o fire senină, iubitoare, cumpătată și fără pretenții". Logodna avea să dureze vreo cîțiva ani și avea să se desfacă în chip foarte liniștit, ca de la sine, printr-un schimb de scrisori, din cauza unei nepotriviri sufletești, tîrziu, dar la timp observată de amîndoi.

Studiul filozofiei avea în curînd să-i aducă lui Heinrich von Kleist o mare nemulțumire. Doi ani numai au trecut de la energica hotărîre cu planul de viață. Kleist a plecat, în vremea asta, de la Frankfurt la Berlin, cu gîndul de-a cere și de-a căpăta acolo un post în administrație, dar și pentru a-și continua totodată studiile. Lectura lui Kant îl tulbură. Pornind de la concepția lui Kant că lumea sensibilă este o lume de aparențe și că spațiul și timpul sînt numai niște condiții ale sensibilității noastre, sînt niște forme subiective, și nu au o realitate obiectivă, Kleist spune cu amărăciune într-o scrisoare din 1801 : „Der Gedanke, dass wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts wissen, dass das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heisst, und dass folglich das Bestreben, sich ein Eigenthum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligthum meiner Seele erschüttert. — Mein *einziges* und höchstes Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr. Seitdem ekelt mich vor den Büchern, ich lege die Hände in den Schoss, und suche ein neues Ziel, dem mein Geist, froh-beschäftigt, von Neuem entgegenschreiten könnte." („Gîndul că aici pe pămînt noi nu știm nimic, absolut nimic despre adevăr și că tot ce numim adevăr după moarte se numește cu totul altfel, și că prin

urmare străduința de a ne cîștiga bunuri care să ne urmeze și în groapă este cu totul zadarnică și nefructuoasă, gîndul acesta m-a zguduit în sanctuarul sufletului meu. — *Singurul* și cel mai înalt țel al meu s-a prăbușit, nu mai am nimic. De atunci încoace [adică de cînd l-a citit pe Kant], mi-e scîrbă de cărți, îmi pun mîinile în sîn și îmi caut un scop nou, către care spiritul meu, plin de voioasă activitate, să poată din nou să se avînte.")

Acest scop nou va căpăta în curînd un nume. El se va numi poezia, dînd cuvîntului înțelesul cel mai larg, înțelesul originar de creație poetică. Să fie oare lectura lui Kant factorul care a adus această schimbare de atitudine față de știință și să fie, oare, numai această schimbare, la rîndul ei, cauza care îl îndreaptă pe Kleist către poezie? Am greși dacă am afirma aceasta, pentru că am nesocoti un fapt care se întîmplă uneori în dezvoltarea talentului. Sînt artiști care de la început sînt conștienți de talentul lor, și de aceea ei încep de timpuriu să și-l cultive și să și-l exercite. Sînt alții care, fie din cauza unei dezvoltări încete, determinată de conformația adîncă și intimă a firii lor, fie din cauza unor împrejurări exterioare ce pun piedici acestei dezvoltări, ajung mai tîrziu la conștiința limpede a talentului lor, cu alte cuvinte nu-și dau seama de la început care este adevărata lor vocație. Printre aceștia din urmă se numără și Heinrich von Kleist. El s-a înșelat singur cînd a crezut că are o mare aplecare către știință. Nu lectura lui Kant și nemulțumirea provocată de această lectură au determinat vocația poetică a lui Kleist. Cel mult, poate, faptul acesta i-a oferit prilejul să-și dea seama de adevărata lui vocație, l-a ajutat să se descopere pe el însuși. Dacă nu ar fi fost acest prilej, ar fi fost cu siguranță altul. În adîncul firii lui, talentul său poetic ajunsese de pe acum la o etapă de dezvoltare care îl obliga să se manifeste.

O miniatură din acest an, 1801, important pentru că acum Kleist începe să capete conștiința fermă de el însuși, ni-l arată cu o față rotundă de copil, cam bosumflat, cu părul pe frunte, frizură à la Titus, la modă pe

vremea aceea, cu capul puțintel vîrît între umeri, parcă zgribulindu-se. Ochii întunecați sub sprîncenele stufoase au în ei o ușoară oboseală și un aer de „lăsați-mă-n pace“, care contrastează cu obrajii copilărește bucălați. Înfățișarea din această miniatură corespunde stării lui de spirit din vremea aceea (stare de spirit care, dealtfel, avea să dureze toată viața). Kleist își dă seama că între el și societatea vremii lui există nepotriviri profunde. Am văzut deja una din aceste nepotriviri în aversiunea lui față de militarismul prusac. Pasaje din scrisorile lui ni-l arată tot așa de înverșunat împotriva birocratismului, împotriva strîmtului orizont mic-burghez, împotriva falsilor savanți pedanți și împotriva nobilimii, din care face parte prin naștere. Inegalitatea socială îl dezgustă și îl revoltă : „Sînt ferm hotărît, scrie el, să mă lepăd de toată nobilimea. Mulți oameni au pornit de jos și și-au tăiat un drum împărătesc. Shakespeare în tinerețe a fost rîndaș și acum e obiectul de admirație al lumii întregi.“ Propriile lui contradicții sufletești, izvorîte din firea lui însăși, sînt accentuate și sporite de aceste nepotriviri dintre el și mediu, dintre el și epoca în care trăiește. Este în el, desigur, și o oboseală congenitală, un plictis analog cu acel *ennui*, pe care exact la aceeași epocă Chateaubriand îl exprima în *René*. Oboseala va fi fost poate cauzată și de faptul că Heinrich von Kleist descindea dintr-un neam foarte vechi, ai cărui membri, cum era obiceiul, se împreunaseră între ei, de secole, ceea ce atrage desigur la ultimele vlăstare o ascuțire a sensibilității, dar și o subțiere a vitalității. Este interesant de observat cum în scrisorile lui Kleist, chiar de la început, se întîlnește dorința de liniște. „Numai dureri îmi dă inima mea veșnic agitată — iar eu din tot sufletul doresc liniște.“ Am relevat mai înainte arzătoarea lui dorință de pace în omenire. Îl vedem acum rîvnind liniștea sufletească. Pace și liniște erau tocmai cele două lucruri care nu se puteau găsi în epoca lui Kleist. Kleist își exprima această dorință la începutul uneia dintre cele mai agitate epoci ale istoriei, epoca războaielor lui Napoleon.

Caracterul distinctiv al acestor vremuri este tocmai neliniştea. Neliniştea plutea în aer, într-un aer mereu zguduit de bubuitul tunurilor şi de vuietul armatelor în marş. Acest fapt are asupra lui Heinrich von Kleist o dublă înrîurire : pe de o parte, nutreşte neliniştea congenitală a scriitorului ; pe de altă parte, contrazice cu brutalitate dorinţa lui de pace şi de linişte, foarte acută tocmai într-o fire fundamental turburată cum era a lui. Este poate cea mai gravă nepotrivire dintre Kleist şi societatea vremii lui. Agitaţia lui sufletească, sporită şi stimulată de agitaţia epocii, a contribuit desigur, în chip adînc, la sfîrşitul prematur al vieţii lui Heinrich von Kleist. Sfîrşitul acesta şi l-a dat singur. La 21 noiembrie 1811, Kleist, într-o excursie la Wannsee, localitate de vilegiatură de lîngă Berlin, se împuşcă, după ce cu o clipă mai înainte îşi împuşcase mortal prietena, Henriette Vogel. Cauza acestei morţi tragice trebuie căutată şi poate fi găsită numai în aceste împrejurări nenorocite, atît interioare cît şi exterioare, care l-au dus pe Kleist la deznădejde.

Activitatea de scriitor a lui Heinrich von Kleist se întinde pe un interval de timp destul de scurt, vreo şapte-opt ani, de la prima sa lucrare dramatică *Familia Schroffenstein*, apărută în 1803, la cele două volume de povestiri din 1810—1811. După cum am spus, Kleist ajunge tîrziu la conştiinţa propriei sale vocaţii. Faptul acesta se întîmplă, după o călătorie cu soră-sa Ulrike prin Germania şi la Paris. La întoarcere, Kleist se opreşte în Elveţia, la Berna, unde se împrieteneşte cu cîţiva scriitori, printre care Heinrich Zschokke, cu vreo cîţiva ani mai în vîrstă decît Kleist şi care era de pe atunci şi de timpuriu celebru, datorită unui roman de aventuri *Abällino, marele bandit,* apărut în 1794 ; mai tîrziu, Zschokke avea să dea povestiri de valoare, care astăzi sînt pe nedrept uitate. Important pentru Kleist este faptul că acum el se găseşte pentru prima oară şi pe mai multă vreme (avea să rămînă în Elveţia aproape un an) într-un mediu de literaţi care îl stimulează şi îl ajută să

se consacre literaturii. Faptul acesta venea după ce cu vreun an mai înainte ocupase scurt timp o funcție în Ministerul de finanțe al Prusiei. Că nu stătuse multă vreme în funcție și că se grăbise să se descotorosească de ea e\ un lucru la care, după cunoștințele ce le avem despre firea lui independentă și rebelă față de constrîngerile administrative, ne puteam aștepta. Ulrike, care îl lasă în Elveția și se întoarce la Frankfurt, îl anunță printr-o scrisoare că „mica lui avere" („sein kleines Vermögen") e pe cale de a se topi, așa că Heinrich acuma mai are un motiv să înceapă o activitate publicistică, și acest motiv este nevoia de a-și asigura existența. Asta va fi un prilej de decepție pentru Kleist. Nu numai că nu va ajunge niciodată să-și cîștige existența din scris, dar nici nu va izbuti să-și publice toate scrierile.

Familia Schroffenstein, piesă publicată în 1803 de către un prieten editor, este o dramă sumbră, al cărei subiect este rivalitatea și ura dintre două ramuri ale unui neam de nobili. Intriga este țesută pe întîmplări în care fatalitatea joacă un rol principal, ceea ce a făcut pe unii să vadă în această piesă a lui Kleist elemente care aveau să apară nu mult după aceea într-o specie dramatică numită de istoricii literari germani *Schicksalstragödie,* tragedie fatalistă, specie cultivată din belșug și cu mare răsunet în Germania, în primii douăzeci de ani ai veacului al XIX-lea, și care avea să aibă în Franța un corespondent tot așa de răsunător, melodrama, cultivată în literatura franceză pînă la sfîrșitul secolului. Tragediei fataliste i s-ar putea găsi cu bună dreptate rădăcini în Shakespeare, în care se găsesc dealtfel toate rădăcinile, bune sau mai puțin bune ale teatrului modern. În *Familia Schroffenstein* sînt evidente reminiscențe din *Romeo și Julieta.* Și aici, ca și în piesa lui Shakespeare, doi tineri, ai căror părinți sînt dușmani între ei, se iubesc și cad victimă urii părinților. Prin subiect și prin tratare, această piesă aduce aminte de producțiile din curentul numit *Sturm und Drang.*

În prima sa piesă publicată, Kleist descrie pasiuni vehemente, dar fără stilul umflat şi hiperbolic al *Sturm und Drang*-ului şi, mai ales, fără nici o intenţie de răzvrătire şi de răsturnare. Totodată, el se deosebeşte şi de Schiller, înaintaşul său în dramaturgie, prin faptul că nu-şi creează personajele, aşa cum face Schiller, cu intenţia de a demonstra ceva, vreun adevăr moral sau vreo teză morală. Dincolo de Schiller, el ajunge la Shakespeare. Îl vom defini şi mai bine pe Kleist dacă vom face o scurtă comparaţie între Shakespeare, Schiller şi el. Personajele lui Shakespeare sînt oameni care au pasiuni obişnuite, însă duse la extrem, manifestate cu o intensitate maximă. Personajele lui Schiller sînt oameni care exprimă ideile autorului. Personajele lui Kleist sînt oameni care au pasiuni mai puţin obişnuite sau chiar cu totul neobişnuite, dar foarte verosimile şi duse şi ele la extrem, manifestate cu maximum de intensitate. Şi mai este ceva important pentru definirea lui Kleist şi a artei sale. Oamenii lui sînt trup şi suflet rupţi din el însuşi, sînt, au cel puţin aerul să fie, virtualităţi ale personalităţii lui, realizate în poezie, nu în viaţă. Personajele lui întruchipează întotdeauna ceva din propria lui fire sau exprimă ceva din propria sa viaţă sufletească. O comparaţie între piese şi anumite pasaje din scrisorile lui dovedeşte asta, şi comentatorii au stabilit de mult acest lucru. Asta se vede şi în stil. Personajele lui Kleist nu declamă, nu iau poze sublime şi nu vorbesc frumos, sau nu vorbesc numai frumos, vorbesc cu un cutremurător accent de adevăr, de adîncime a unui lucru trăit. Gesturile şi vorbele lor dau impresia că sînt rezultatele acestui fenomen psihic, pe care germanii îl numesc *Erlebnis*, care e atît de greu de tradus cu precizie şi pe care expresia „experienţă a vieţii“ îl reproduce în chip necomplet. Eroii pieselor lui Kleist sînt ei înşişi rezultatul unui *Erlebnis* al autorului sau al unei posibilităţi de *Erlebnis*, simţită adînc de autor.

Iată, de exemplu, piesa *Die Hermannsschlacht* — *Bătălia lui Arminius*. După înfrîngerea Prusiei de către Napoleon, în bătălia de la Jena, în 1806, urmează pentru

Prusia o perioadă de umilințe și de depresiune, care într-un suflet sensibil cum era al lui Kleist trebuia să producă o impresie profundă. Patriotismul lui, existent fără îndoială și pînă atunci, atît în operă, cît și mai cu seamă în scrisori, se manifestă acum cu putere, și expresia acestui patriotism este piesa *Bătălia lui Arminius*, scrisă în 1808. Eroul piesei este Arminius, conducătorul tribului germanic al cheruscilor, vestit prin luptele sale împotriva romanilor și prin victoria de la Teutoburg asupra generalului roman Varus. Piesa este foarte vag situată istoricește. Este însă plină de aluzii la prezent și conține un substrat politic. Este o piesă inspirată de starea de îngenunchiere în care se afla patria lui Kleist și străbătută de ură împotriva dușmanului.

Prințul Friedrich de Homburg, piesă scrisă cam tot în aceeași vreme, după bătălia de la Jena, este, deși mai aproape în timp, tot așa de puțin istorică (dealtfel, trebuie adăugat imediat că Heinrich von Kleist nu avea deloc intenția să facă din piesele lui reconstituiri istorice ; el înfățișa cu ajutorul personajelor pasiuni, și grija lui principală era adevărul psihologic, așa cum pentru Schiller era adevărul moral). Acțiunea are loc în anul 1675, în Prusia, sub domnia lui Friedrich Wilhelm, marele prinț elector, și epoca este în preajma bătăliei de la Fehrbellin, terminată prin victoria Prusiei asupra Suediei. Prințul de Homburg este unul din generalii prusieni. În bătălia de la Fehrbellin, el întreprinde o acțiune împotriva ordinului dat de prințul elector, șef al statului. Acțiunea lui se desfășoară cu succes. Dar călcarea ordinului rămîne totuși o vină, și el trebuie să fie judecat de o curte marțială. E condamnat și apoi grațiat. Piesa este țesută pe un conflict cornelian, antagonismul dintre pasiune și datorie, dintre inițiativa individuală și interesul obștesc, dintre liber-arbitru și constrîngere. Personajul istoric pe care Kleist și l-a luat drept erou al piesei sale are în realitate la acea epocă patruzeci și doi de ani și e cunoscut ca om așezat și cu experiență ; în piesa lui Kleist, el apare ca un tînăr de douăzeci și doi de ani,

visător, pasionat, impulsiv și exaltat, simțind aproape în chip constant frenezia pasiunii, așadar putînd să fie cuprins și de entuziasm și de melancolie, uneori la interval de cîteva clipe. Kleist a pus în Prințul de Homburg, mai mult decît în oricare alt erou al său, foarte mult din personalitatea lui și din propria sa experiență. El știa foarte bine ce înseamnă lupta dintre o fire independentă și constrîngerea exterioară, știa asta de pe vremea cînd era militar fără să aibă nici o înclinare către cariera armelor. Pe de altă parte, amintirea propriei sale experiențe în această privință îl face pe Kleist să fie exact și realist ori de cîte ori e vorba în piesă de fapte în legătură cu viața militară și cu războiul. Apare aici altă trăsătură principală a talentului lui Kleist (prima fiind, după cum am văzut, adevărul psihologic în descrierea pasiunilor), și această trăsătură este realismul, mai exact ceea ce în germană se numește *Sachlichkeit* și care nu se traduce exact prin obiectivitate, cuvînt prea general și putînd da loc la interpretări greșite ; este, cred, ceea ce Ibrăileanu la noi, pe vremuri, exprima prin supunere la obiect. Prințul de Homburg nu este un om dintr-o bucată, și aici se deosebește de eroii lui Corneille, care sînt consecvenți, pînă la nefiresc, cu ei înșiși ; comparația cu Corneille se mărginește numai la această piesă a lui Kleist și este valabilă numai în privința conflictului pasiune-datorie, și numai atît. Caracterul eroului lui Kleist — și constatarea asta o facem cu privire la toți oamenii din piesele lui — este supus inconsecvențelor și intermitențelor cauzate atît de împrejurări, cît și mai ales de propria sa structură sufletească. Tînărul visător și pasionat dă dovadă de tenacitate și de hotărîre în clipa cînd pornește la acțiune ; apoi, cînd e condamnat, e cuprins de spaimă și se umilește, rugîndu-se să nu fie executat ; pe urmă, însă, și sub efectul unei iscusite stimulări din partea prințului elector, simțul demnității se trezește și predomină, și în finalul piesei îl vedem pe Prințul de Homburg hotărît să înfrunte moartea, fără resemnare, dar cu seninătate, lucru exprimat în aceste frumoase versuri pe care el le rostește cu ochii legați,

convins că moartea este iminentă și că din clipă în clipă va răsuna salva plutonului de execuție :

Nun, O Unsterblichkeit, bist du ganz mein !
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu !
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist ;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter :
Jetzt unterscheid'ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.

[Acum, o, nemurire, ești a mea !
Legați îmi sînt acuma ochii, dar
Lumina ta străbate pîn'la mine
Cu strălucirea-a mii și mii de sori !
Îmi cresc aripi, și spiritul meu zboară
Prin liniștea etericelor spații ;
Și cum o navă vede, împinsă-ncet de vînt,
Cum portu-n urma ei se-ndepărtează,
Simt cum se-ndepărtează acum de mine viața :
Mai văd culori și forme ; și acum
Sub mine se întinde ceața.]

În *Prințul de Homburg* aflăm, ca și în *Bătălia lui Arminius*, dar mult mai ascunse și într-o mult mai mică măsură, ecouri și răsfrîngeri din viața epocii. Evocarea de la Fehrbellin era ca un reproș față de starea de înjosire în care se găsea patria și ca o chemare indirectă la înălțare. Kleist presimțea lupta de eliberare care avea să înceapă peste cîțiva ani, în 1813, dar pe care el nu avea s-o mai vadă.

În piesele *Kätchen din Heilbronn* și *Pentesileea*, Kleist nu are alt scop decît exprimarea într-o formă artistică a mișcărilor sufletului pe care le stîrnește o pasiune puternică. *Kätchen* este drama devotamentului de

care e capabilă o dragoste adîncă, devotament dus pînă la sacrificiu de sine. Drama se sfîrșește bine, devotamentul căpătîndu-și răsplata, după un lung șir de încercări, dintre care unele pun în primejdie viața eroinei.

În tragedia *Pentesileea*, jocul pasiunilor nu e stingherit de nici o altă preocupare. Subiectul e scos cu foarte multă libertate din legendele Antichității eline, din acelea care au dat naștere *Iliadei*. În legendă Pentesileea, regina amazoanelor, intervine cu oastea ei în războiul Troiei, luînd partea troienilor, și este învinsă de Ahile. Kleist tratează în chip foarte personal legenda, chiar schimbîndu-i cu totul sensul, deoarece, în piesa lui, Pentesileea nu ia partea nici uneia dintre cele două tabere. Ea a venit pe cîmpul de luptă ca să împlinească un obicei tradițional al țării sale. Potrivit acestui obicei, regina amazoanelor trebuie să-și cîștige prin luptă iubitul și soțul. Mama Pentesileei, înainte de a muri, i-a spus că Ahile va fi soțul ei. În lupta de pe cîmpia Troiei, Ahile însă o învinge, dar, contrar legendei, n-o omoară, dușmănia lui schimbîndu-se în iubire față de dînsa. Aflînd de la o confidentă a Pentesileei care este adevăratul motiv al luptei, Ahile, sfătuit de această confidentă, vine în tabăra Pentesileei prefăcîndu-se învins. Așadar Pentesileea crede acum că tradiția amazoanelor este respectată și că-l poate lua de soț pe Ahile, către care e atrasă de o pasiune puternică. Cînd însă află că Ahile a mințit-o, dragostea ei se schimbă în ură, din pricina demnității ei jignite. Un sol al lui Ahile o anunță că el e gata la o luptă cu dînsa, pentru ca soarta să hotărască și pentru ca obiceiul tradițional al amzoanelor să se îndeplinească. El vine la luptă fără arme, cu pieptul gol, convins fiind că totul este numai o luptă de formă, un ritual care trebuie să se săvîrșească. Pentesileea este însă acum înverșunată de ambiție jignită și îl omoară pe neînarmatul Ahile. Cînd se trezește din rătăcirea ei, de durere se omoară și ea.

Kleist în *Pentesileea* descrie și analizează artistic un fenomen foarte interesant, și anume transformarea unei

pasiuni în contrariul ei, alunecarea de la dragoste la ură și de la ură iar la dragoste, provocată de erori și de neînțelegeri, care provin atît din împrejurări exterioare, cît și din mișcările dezordonate ale unei inimi frămîntate de pasiuni contradictorii. Goethe spunea despre Kleist că piesele lui au drept temă și scop o rătăcire, o turburare a sentimentelor, *eine Gefühlsverwirrung*. Goethe spunea asta cu intenție peiorativă și disprețuitoare. Constatarea lui este justă, aprecierea lui însă este nedreaptă. Turburarea sentimentelor este într-adevăr o temă favorită a lui Kleist, dar, departe de-a merita o dojană, merită dimpotrivă toată atenția, deoarece reprezintă un fapt psihic adevărat și care, nemărturisit și chiar neobservat, se săvîrșește de multe ori în inimile oamenilor : să ne gîndim cîte dușmănii au la origine o prietenie stricată.

În *Pentesileea*, ca și în *Prințul de Homburg* (ca dealtfel și în celelalte piese, dar într-un grad mai scăzut), Kleist realizează o înnoire nu numai în ce privește temele, dar și stilul. E destul să compari aceste piese, chiar numai în chip fugitiv, cu *Ifigenia* lui Goethe și cu *Don Carlos* al lui Schiller, ca să observi deosebirea de ton. După limbajul măsurat, concis și clar, echilibrat și proporționat chiar în exprimarea celor mai adînci sentimente și a celor mai violente pasiuni, care ne întîmpină la lectura *Ifigeniei*, în locul lungilor tirade și monoloage masive și nu rareori grandilocvente (e drept de o mare strălucire și o mare vigoare) ale lui Schiller, apare, cu Kleist, un limbaj zguduit și zguduitor, care exprimă pasiuni încurcate și schimbări neprevăzute în mișcările sufletului uman. Dialogul e febril, replicile se întretaie, se lovesc și se înfruntă într-o continuă mișcare de atracție și de respingere. Poetul întrebuințează, după necesitate, cînd stilul familiar, cînd stilul poetic, dar întotdeauna cu realism. Din *Ifigenia* sau din *Don Carlos* putem scoate zeci de versuri cu valoare de maxime. Din piesele lui Kleist reținem zeci de pasaje care, mergîndu-ne la inimă, ne conduc prin meandrele inimii și arată ascunsele resorturi ale pasiunii, delectîndu-ne totodată cu mari frumuseți poetice. Alături de cele două culmi, Goethe și

Schiller, apare acum în istoria dramaturgiei germane încă un pisc, Heinrich von Kleist.

Realismul, de care Kleist dă de atîtea ori dovadă în piesele sale, formează chiar trăsătura distinctivă a comediei sale *Urciorul sfărîmat*, plină de un umor cam greoi cîteodată, dar puternic. Acțiunea acestei piese are loc în sala unei judecătorii sătești din Olanda. Asistăm la un proces ridicol, cu peripeții hazlii, care pînă la urmă se rezolvă în chip neașteptat, dovedindu-se că vinovatul este chiar judecătorul.

Kleist începe să scrie povestiri către sfîrșitul scurtei sale vieți. Deosebirea dintre stilul acestor povestiri și stilul pieselor este nu numai aceea inerentă deosebirii dintre genurile cărora aparțin, este o deosebire mult mai adîncă, parcă ar fi vorba de doi scriitori, nu de două maniere. În piesele lui Kleist tonul general este revărsarea lirică, dezordonată, violentă, corespunzătoare dealtfel pasiunii dezlănțuite, care, cum am văzut, formează tema lor principală. Fără metafore multe, cu foarte puține imagini, limbajul e nervos, elocvent, fără prolixitate, și dă o impresie de amploare și de imens. În povestiri, stilul este de-o uscăciune extremă, atît în narațiune, adică atunci cînd vorbește autorul, cît și în dialog, adică atunci cînd vorbesc personajele. Cititorul caută o legătură între nuvelist și dramaturg și la început nu o găsește. Și totuși e același scriitor și legătura există, dar e în adîncime, interioară, nu vizibilă dintr-o dată. Personajele din povestiri trăiesc și săvîrșesc fapte tot sub imperiul turburării sentimentelor, ca și personajele din piese. Mai mare e poate deosebirea în ce privește stilul. Dar și aici se poate face o apropiere. Revărsarea lirică din piese este, în povestiri, concentrată în frazele scurte, dar pline de sens și subînțelesuri, ale narațiunii. Este aici o asprime a tonului care e strîns înrudită, e din aceeași esență cu vehemența și cu scrîșneala dialogului din piese. O povestire de Kleist, scurtă, concisă, cuprinde în ea, concentrată, materia unui roman întreg. Fraza, fie că e scurtă, fie că e dezvoltată, e încordată ca o strună în-

tinsă la maximum, și la lectură răspîndește în spiritul cititorului o emoție durabilă. Rar stil care sub aparență mai simplă să zguduie mai adînc. Kleist de obicei enunță de la început subiectul, intrînd deodată, fără pregătiri stilistice, în miezul temei. Iată cum începe *Michael Kohlhaas* : „An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, ein Rosshändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtsschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. Dieser ausserordentliche Mann würde, bis in sein dreissigstes Jahr, für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besass in einem Dorf, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte ; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue ; nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte ; kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtsgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder." („Pe malul rîului Havel, trăia, pe la mijlocul veacului al șaisprezecelea, un negustor de cai, pe nume Michael Kohlhaas, fiu al unui învățător, unul dintre cei mai drepți, dar totodată cei mai groaznici oameni ai vremii lui. Acest bărbat extraordinar ar fi putut pînă în al treizecilea an al vieții lui să fie socotit drept modelul unui bun cetățean. Avea, într-un sat care și astăzi îi poartă numele, o fermă în care locuia și unde trăia în liniște din negustoria lui ; copiii pe care i-i dăruia nevastă-sa și-i creștea în frica lui Dumnezeu, învățîndu-i să fie harnici și cinstiți ; nu era vecin care să nu se fi bucurat de mărinimia sau de dreptatea lui ; pe scurt, lumea ar fi trebuit să-i laude amintirea, dacă el n-ar fi nutrit pînă la exces o virtute pe care o avea. Și iată că simțul dreptății l-a făcut să ajungă tîlhar și ucigaș.")

Cele aproape o sută de pagini care urmează sînt numai demonstraţia şi dezvoltarea enunţării de la început. S-ar putea crede că din cauza asta curiozitatea cititorului slăbeşte. Ar fi o eroare profundă. Dimpotrivă. Curiozitatea, prin enunţarea de la început a subiectului, este aţîţată la culme. Şi asta desigur nu este cea mai mică dintre însuşirile de povestitor ale lui Kleist.

Ca şi în piesele sale, Kleist şi în povestiri evită convenţionalul. Oamenii povestirilor lui au o fire agitată de pasiuni violente, sînt excesivi şi impulsivi, putînd trece repede de la un sentiment la altul, ca şi Pentesileea, sau, ducînd la maximum de intensitate un sentiment, ajung la sentimentul contrar. Tot aşa şi Michael Kohlhaas. Acest om este profund şi drept, dar din cauza unei nedreptăţi pe care i-o face un aristocrat îngîmfat şi arogant, el ajunge, cuprins de răzvrătire, să facă fărădelegi şi crime. Voind să-şi facă singur dreptate, ajunge tîlhar şi ucigaş.

În povestirea *Logodna din San Domingo*, un bărbat, indus în eroare de aparenţe, ucide pe femeia pe care o iubeşte şi care îl iubeşte şi care l-a scăpat de la moarte, dar fără ca el să ştie că ea l-a scăpat. El face asta pentru că, impulsiv şi violent, se lasă dus de prima impresie, fără să se întrebe o clipă dacă nu cumva greşeşte. Iubirea s-a schimbat deodată, în cursul cîtorva clipe, în cea mai cumplită ură. Cînd el îşi dă seama de groaznica lui eroare, e prea tîrziu şi, nebun de durere, se omoară. Cauza acestei drame nu este numai jocul unor întîmplări nenorocite, e firea însăşi a acestui om pătimaş şi impulsiv, care trece la fapte fără să se gîndească. Împrejurările exterioare dau numai prilej acestei firi să se manifeste, nu o determină. Conflictul acesta este caracteristic pentru Kleist şi, după cum arată scrisorile, e trăit de autor în agitata lui viaţă sufletească, experimentat de el în laboratorul inimii sale. Toţi oamenii lui Kleist sînt din această plasmă. Într-o singură povestire, *Cutremurul din Chile*, sentimentul motor care determină deznodămîntul tragic nu se manifestă într-un individ, ci într-o mulţime. Sîntem în Chile, în anul 1646. O călugăriţă şi

iubitul ei au fost condamnați de tribunalul religios — jurisdicție care pe acea vreme și în acea țară era atotputernică — ea la ardere pe rug, iar el la temniță. Un cutremur cumplit, care dărîmă aproape tot orașul, scapă de la moarte pe cei doi îndrăgostiți : rugul se stinge, iar zidurile închisorii se prăbușesc. Bucuria lor e însă de scurtă durată, fiindcă mulțimea ațîțată de predica unui preot, ucide pe călugăriță, acuzînd-o că din pricina păcatului ei s-a produs cutremurul. Acest tablou al fanatismului religios zguduie adînc, deși aici, mai mult poate decît în oricare povestire a sa, Kleist duce pînă la ultimele limite concizia narațiunii și uscăciunea stilului. Sub această uscăciune însă cititorul simte clocotind indignarea, nerostită, dar mereu prezentă a povestitorului. Tocmai acest curent de umanitate care străbate în adînc narațiunea lui Kleist îl face de necomparat cu alți maeștri ai conciziunii, cu Stendhal din *Cronici italiene* sau cu Mérimée. Georg Brandes, atunci cînd spune despre Kleist că e un Mérimée german, greșește cu totul. Mérimée ne poate surprinde, dar nu ne mișcă niciodată și ne lasă reci în surprinderea noastră, așa cum rece este și arta lui. Sub uscăciunea stilului lui Kleist cititorul simte, însă, cum se frămîntă sufletul vulcanic al povestitorului.

Cît a trăit, Kleist a fost, ca literat, aproape necunoscut. Dintre piesele lui, numai *Urciorul sfărîmat* și *Kätchen din Heilbronn* au fost jucate, cea dintîi o singură dată, cea de-a doua de două ori, fără nici cel mai mic succes. Goethe l-a disprețuit, pe nedrept, desigur, și dînd dovadă în acest caz de o neînțelegere totală față de un talent atît de original. E drept că între ei doi deosebirea este ca de la cer la pămînt. Alți scriitori contemporani au prețuit pe Kleist, în primul rînd Ludwig Tieck, unul din corifeii școlii romantice germane, care în 1821 a editat *Bătălia lui Arminius* și *Prințul de Homburg*, rămase pînă atunci nepublicate. De la această dată începe și cunoașterea lui Kleist de către publicul cititor. Această cunoaștere de atunci încoace a crescut mereu. Kleist a intrat în istoria literaturii tîrziu, dar pe o poartă triumfală. Acest scriitor original și ciudat este, în mișcarea

literară a vremii lui, un izolat. Cu școala romantică germană de la 1800, cu Novalis, cu Friedrich Schlegel, cu ideile romantismului german, cu ironia romantică, acea ridicare a eului deasupra lui însuși, ce are drept consecință punerea la îndoială a propriei activități și a propriei creații, Kleist nu are nici o legătură. El nu este un contemplator ironic, e un om care trăiește și se zbuciumă în mijlocul realității pasiunilor dezlănțuite, pe care, dacă nu le domină, le observă în schimb cu o mare pătrundere. Doar unele trăsături exterioare ale romantismului, exaltarea, paroxismul, *die Schwärmerei*, se găsesc și la el ; dar nu înseamnă mare lucru, acestea fiind fenomene secundare, existente, dealtfel, și la scriitori care nu sînt romantici. Atitudinea lui Kleist în fața vieții, atitudine de protest, de împotrivire la meschinăria societății din vremea lui, antimilitarismul, antibirocratismul, antipedantismul lui, aspirația către libertate și ura împotriva asupririi și a falsei morale fățarnice, precum și a prejudecăților de tot felul, dorința lui arzătoare de pace, toate acestea adaugă la viguroasa lui personalitate de scriitor o valoare umană profundă.

1961

ANDERSEN POVESTITORUL

Cele dintîi poveşti ale lui Andersen au apărut în 1835. De atunci încoace aceste poveşti, traduse în principalele limbi ale pămîntului, au ajuns aproape la fel cu cărţile populare de pe vremuri, cum ar fi *Alexandria* sau *Genoveva de Brabant,* tot aşa de răspîndite. Mulţi cititori le pun, desigur, în rînd cu aceste povestiri anonime sau cu basme culese de la povestitori orali, aşa cum sînt acelea adunate de Ispirescu. Între poveştile lui Andersen şi basmele populare este însă o deosebire adîncă. Poveştile lui Andersen sînt, cu puţine excepţii, creaţia originală a lui Andersen, şi nu prelucrări de basme populare sau ţesături pe motive de folclor. Mai mult decît atît : poveştile lui Andersen, în mare parte, au la bază întîmplări din viaţa lui, oameni, lucruri, fapte văzute de el. De acest lucru ne putem da seama foarte bine fiindcă cu privire la viaţa lui Andersen există o mulţime de informaţii. Fără îndoială că, chiar dacă n-am avea atîtea informaţii despre viaţa lui, poveştile lui ni s-ar înfăţişa tot atît de deosebite de basmele populare cum ni se înfăţişează şi acum. O operă literară, după ce a fost scrisă şi publicată, trăieşte singură, are viaţa ei proprie. *Habent sua fata libelli,* cărţile îşi au soarta lor ; această vorbă vestită, scoasă dintr-un poet şi gramatic latin, Terentianus Maurus, el însuşi foarte puţin cunoscut, cuprinde un adevăr. Despre cîţi autori din Antichitate nu ştim nimic sau aproape nimic ! Despre viaţa lui Petronius,

autorul *Satiriconului,* se fac numai presupuneri, pe baza unui text din Tacit, care nu e concludent ; despre Lukian, despre Apuleius știm ceva aproape numai din informațiile pe care ei înșiși ni le dau în operele lor. Valoarea literară a unei opere nici nu crește, nici nu scade prin cunoașterea vieții autorului.

Despre Hans Christian Andersen se știu foarte multe lucruri. Chiar el ne-a lăsat un voluminos material informativ în cartea intitulată *Povestea vieții mele,* care cuprinde viața lui din copilărie pînă cu doi ani înainte de moarte. Biografii și istoricii literari au găsit, bineînțeles, omisiuni, adausuri sau transfigurări care contrazic adevărul istoric. Nu-mi aduc aminte să existe în istoria literaturii vreo autobiografie în care autorul ei să nu fi schimbat chiar deloc adevărul. Acest lucru e în firea omenească. Spiritul științific, atunci cînd este, merge fără șovăieli numai pînă ajunge la propria noastră persoană.

Așa și cu Andersen, ba chiar cu el mai mult decît cu alții, pentru că avea o fire adînc poetică, era grozav de sensibil la laude și la ponegriri, avea multă imaginație și, după cum vom vedea îndată, avea și motive serioase să nu spună chiar toate împrejurările în care trăise, mai cu seamă în copilărie, să nu le spună cu sinceritatea ostentativă a lui Jean-Jacques Rousseau, care, dealtfel, s-a dovedit că și el a păcătuit de multe ori față de adevărul istoric al propriei sale vieți. Ar fi fost de mirare și nefiresc dacă n-ar fi fost așa.

Hans Christian Andersen s-a născut la 2 aprilie 1805, în Odense, oraș din Danemarca, pe una din cele două insule mai mari ale arhipelagului danez Fyn, cealaltă insulă mai mare fiind Sjaelland, în care se află Copenhaga. Odense pe vremea aceea era un orășel de vreo șase-șapte mii de locuitori, cu străzi înguste, biserici vechi și case rămase așa din veacul de mijloc. Într-un roman al lui, intitulat *Doar un scripcar și-atîta tot,* Andersen vorbește astfel despre orașul lui natal, așa cum arăta cînd era copil : „Erau aici pe vremea aceea multe

case cu ziduri groase, cu basoreliefuri deasupra ferestrelor, cu scări solide cu parmalîcuri de piatră și cu acoperişuri de aramă strîmbe, înfipte în zid. La o casă vedeai pe cei doisprezece apostoli cioplíți din lemn, la alta capete caracteristice care scoteau limba din fiecare grindă ieșită în afară pe sub streașină. Blazoane împodobeau zidurile. Multe clădiri își păstraseră neștirbită înfățișarea lor arhaică ; turnulețe se ițeau romantic pe la colțuri, cu chipuri de femei pe la ferestre, și breslele ieșeau duminica cu alai, purtîndu-și steagul. La Paști, lumea se ducea la marginea orașului, pe Dîmbul Maicilor, ca să vadă cum joacă soarele de bucurie că a înviat Hristos. E drept că mai întotdeauna era înnourat, așa că nu se putea vedea nimic, dar oamenii tot credeau în inima lor că soarele a jucat după nori."

Tatăl lui Andersen era cizmar. Avea în 1805 numai douăzeci și trei de ani. Mama era cu vreo cîțiva ani mai în vîrstă. În casă era sărăcie mare. Părinții erau niște oameni blajini și veseli, care se mulțumeau cu ceea ce aveau, adică cu puțin, și nu se lăsau cuprinși de amărăciune. Copilul lor, poate și pentru că era singurul pe care-l aveau, le era drag. De aceea, Andersen a păstrat despre ei o amintire duioasă și plină de recunoștință. În *Povestea vieții mele*, el zugrăvește cu precizie și poezie interiorul căsuței de pe strada Morii-Călugărilor din Odense : „O singură odăiță, pe care uneltele cizmarului, patul și canapeluța pe care dormeam eu o umpleau aproape în întregime, a fost locuința copilăriei mele ; pereții însă erau acoperiți de poze, și deasupra mesei de lucru era o policioară cu cărți și cărțulii de cîntece ; bucătărioara era plină de blide și tacîmuri strălucitoare, iar din bucătărie te urcai pe o scară în pod, unde, la o ferestruică, pe streașina largă care dădea către casa de-alături, era o ladă mare umplută cu pămînt și în care creșteau pătrunjel și mărar ; asta era grădina mamei." Și Andersen adaugă : „Grădina asta înflorește și acum în povestea mea *Crăiasa Zăpezii*".

Andersen își aduce aminte de căsuța copilăriei lui din strada Morii din Odense, așa cum își aduce aminte Creangă de căsuța din Humulești, în care a copilărit. Locurile și împrejurările pot fi deosebite, deosebite sînt și firile celor doi scriitori, totuși și la unul și la celălalt găsim aceeași contemplare înduioșată și transfiguratoare a unei copilării petrecute în condiții grele, de viață săracă (e drept că la Creangă poate mai puțin grele decît la Andersen). Să notăm de pe acum această transfigurare pe care o simțim în ciuda preciziei descripției. Să mai notăm și mărturisirea autorului că a folosit imagini din copilărie în țesătura unei povești a lui. Comparația cu Creangă, de asemenea, nu se mărginește aici. În cursul acestei expuneri voi mai avea prilejul să mă întorc la ea și s-o ilustrez cu exemple.

Tatăl lui Andersen se înrolează ca voluntar în campania din 1813—1814, în care Danemarca era aliata Franței. Andersen, în memoriile lui, pune această înrolare pe seama admirației exaltate pe care tatăl lui ar fi avut-o față de Napoleon. Biografii indiscreți și scormonitori au descoperit însă că Hans Andersen n-a contractat un angajament propriu-zis, ci s-a lăsat cumpărat ca ramplasant, în locul altuia care voia să scape de recrutare. Cum a fost, cum n-a fost, dar atîta e sigur că tatăl lui Andersen s-a întors din campanie bolnav și a murit la vreo doi ani după aceea. Mama s-a măritat a doua oară, tot cu un cizmar, dar nici acesta nu trăiește mult și moare în 1822, cînd Andersen plecase din Odense. De aici înainte viața acestei femei e din ce în ce mai grea. Lucrează un timp ca spălătoreasă și către sfîrșitul vieții dă în patima beției. În 1833 moare, într-un azil din Odense. Toate indiciile, atît acelea din memoriile lui Andersen, cît și acelea date de descoperirile istoricilor literari, sînt de acord în ce privește firea tatălui lui Andersen. Era un imaginativ și un visător, dar totodată liber-cugetător și neconformist în ce privește religia ; era nemulțumit de starea lui socială și trecea, din cauza asta, drept cam țicnit în ochii tovarășilor de breaslă și în aceia ai cunoscuților.

Bunicul după tată a fost și el un om ciudat, care către sfîrșitul vieții a înnebunit chiar de-a binelea și a murit în stare de demență. Nepotu-său povestește în memoriile lui cum bunicul făcea din lemn tot felul de figuri bizare, oameni cu capete de animale, animale cu aripi și păsări fantastice. Scriitorul avea și el acest dar, tăia din hîrtie sau din carton chipuri fantastice, pline de haz. În sfîrșit, — indiferent dacă se acordă sau nu se acordă vreo valoare cauzală acestor trăsături ale ascendenților lui Andersen — un fapt rămîne bine constatat, și anume că acești ascendenți au fost cu toții mai mult sau mai puțin psihopați, că aveau cu toții imaginație bogată, o neliniște vecină uneori cu exaltarea și o înclinare puternică spre vis. Dacă din acestea dăm la o parte psihopatia caracterizată, toate celelalte trăsături pomenite se găsesc din belșug în Hans Christian Andersen.

Pe policioara de deasupra mesei ciubotarului se găseau, printre altele, comediile lui Holberg și un volum cu piese de Shakespeare, traduse în daneză, ceea ce dovedește că tatăl lui Andersen avea gustul literaturii bune și al poeziei. Holberg, care a trăit între 1684 și 1754, e un Molière al Danemarcei, dar cu rădăcini care trec dincolo de Molière și ajung pînă la Plaut și la Terențiu. O piesă a lui, *Ulise în Ithaca*, este o comedie parodistică și satirică, cu totul originală și nouă pentru vremea aceea. Holberg a avut o mare influență asupra romanticului german Ludwig Tieck, care, în comediile lui fantastico-satirice, *Motanul încălțat*, *Lumea pe dos* și altele, și-a adus bine aminte de tonul și atmosfera din *Ulise în Ithaca*.

Uneori, seara, cizmarul citea copilului din comediile lui Holberg și se delecta grozav, spre marea mirare a nevesti-si, care nu pricepea deloc de ce face atîta haz. Îi mai citea și din *O mie și una de nopți*. Copilul era fericit cînd asculta toate aceste minunății. Se obișnuia de pe acum să prețuiască bucuriile imaginației și să le considere drept cele mai adînci dintre toate bucuriile. Era poet. De mic copil improviza cîntece, stihuri, piese

pe care le juca singur sau cu cîțiva prieteni. Avea glas frumos. Visul lui era să ajungă cîntăreț sau mai degrabă actor. La teatrul din Odense veneau uneori trupe din Copenhaga. Locurile erau cam scumpe pentru punga familiei Andersen, așa că Hans Christian avea destul de rar prilejul să se ducă la teatru. Dar ori de cîte ori se ducea, trăia cîteva ceasuri de vrajă, de exaltare și de bucurie nemaipomenită. Andersen urmează cîtva timp o școală particulară, cum erau cele mai multe școli din vremea aceea. Învață să citească bine și să scrie cam prost, cu greșeli de ortografie și chiar de gramatică. Cu ortografia, dealtfel, Andersen n-are să se împace de-a binelea nici mai tîrziu. Biografii constată greșeli de ortografie și chiar de gramatică în manuscrisele din epoca lui de maturitate și de glorie. După ce băiatul isprăvește învățătura aceasta precară, mamă-sa se gîndește să-l bage ucenic undeva. Andersen încearcă să învețe tîmplăria, pe urmă croitoria, dar nu izbutește să stea nici două zile în atelier. Îi spune hotărît mamei că el vrea să se ducă la Copenhaga și să se facă actor. De obicei, în asemenea cazuri, părinții își pun mîinile-n cap, se indignează și se împotrivesc cu străşnicie. Mama lui Andersen, spre uimirea posterității, nu s-a speriat prea tare cînd a auzit pe fecioru-său că are de gînd să se facă actor. S-a opus la început, dar după aceea a dat voie băiatului să plece. Era și ea în felul ei o visătoare. Era credincioasă, cu capul plin de superstiții și de povești cu minuni și vrăji. Și în familia ei erau mitomani și imaginativi. Bunica lui Andersen după mamă pretindea că bunica ei fusese o domnișoară nobilă din Kassel, în Germania, că se îndrăgostise de un actor ambulant, fugise cu el și ajunsese în Danemarca, unde scăpătase. În realitate, se pare că această faimoasă străbunică era tot de prin partea locului, de lîngă Odense, și se măritase, în chipul cel mai obișnuit din lume, cu un curier poștal. Ea era mitul nobiliar al familiei mamei lui Andersen.

În 1819, la paisprezece ani și jumătate, Andersen, cu treisprezece *rigsdaler* (cam vreo treizeci de franci) în

pungă, pleacă la Copenhaga. Avea în buzunar o scrisoare de recomandație de la un tipograf din Odense către o celebră dansatoare de la Opera din capitală. Un amănunt comic : tipograful nu o cunoștea pe dansatoare, nici aceasta pe el ; dar deși omul îi spusese acest lucru, Andersen ținuse morțiș să-i dea scrisoarea. Tipograful, de lehamite, i-o dăduse. Băiatul dealtfel începuse să fie cunoscut în Odense, știa pe de rost scene întregi din Holberg și din Shakespeare, cînta frumos și avea un mare dar de a improviza ; era privit ca un fel de fenomen curios și invitat prin casele burghezilor cu stare ai orașului. Ba chiar un colonel, entuziasmat de talentul băiatului, l-a luat într-o zi și l-a dus la prințul moștenitor Christian, la castelul din Odense. Cînd prințul l-a chemat și l-a întrebat dacă n-ar fi mai bine să învețe o meserie, băiatul a răspuns cu energie că nu vrea. Acasă, mamă-sa, cînd a auzit de isprava asta nouă, a exclamat speriată : „— Bine, dar ce-ai să faci?“ „— Am să mă fac celebru“, i-a răspuns Andersen.

Încrederea în el, ambiția de-a ajunge la glorie, o bună parte de vanitate, dar totodată și dorința de-a se simți iubit, admirat pentru talentul lui, toate acestea îl fac să-și urmărească cu încăpățînare scopul. La Copenhaga nu se lasă învins și descurajat de nici un eșec. Stăruie și perseverează. La început e privit și aici, ca și la Odense, ca un fenomen curios. Dar să-l ascultăm chiar pe el cum povestește ce-a făcut după ce s-a scoborît din diligență la Copenhaga și a tras la un hotel de mîna a șaptea : „A doua zi mi-am pus hainele de sărbătoare și n-am uitat să mă încalț cu ciubotele cele noi și, bineînțeles, mi le-am tras peste pantaloni, pentru că așa mi se părea mai elegant. Și așa, îmbrăcat de gală și cu o pălărie mare și largă care îmi cădea pe ochi, m-am dus la doamna Schall, dansatoarea, ca să-i dau scrisoarea de recomandație. Înainte de a trage clopoțelul la intrare, am căzut la ușă în genunchi și m-am rugat lui Dumnezeu să-mi îngăduie să aflu aici ajutor și ocrotire. O servitoare cu un paner tocmai se urca pe scară ; mi-a

zîmbit cu blîndeţe, mi-a dat un şiling şi a plecat repede. M-am uitat mirat cînd la ea, cînd la şiling ; doar eram cu hainele mele cele mai bune şi după părerea mea trebuia să am o înfăţişare foarte arătoasă, cum de-i trecuse prin gînd că eu ceream de pomană ? Am strigat-o. Ea mi-a răspuns să păstrez banii. În sfîrşit, am intrat la dansatoare. S-a uitat la mine cu uimire şi tot cu uimire a ascultat ce i-am spus. Habar n-avea cine era cel care iscălea scrisoarea, şi toată persoana mea şi felul cum mă purtam i s-au părut desigur foarte ciudate. I-am spus că dorinţa mea cea mai mare ar fi să fac teatru şi cum ea m-a întrebat ce ştiu să joc i-am răspuns că *Cenuşăreasa*. Piesa aceasta o jucaseră la Odense actorii trupei regale şi rolul principal mă impresionase atît de tare încît puteam acum să-l joc în întregime din memorie. Mai întîi însă mi-am cerut voie să-mi scot ciubotele, fiindcă, încălţat, nu era destul de uşor pentru acest rol ; apoi făcîndu-mi din pălăria mea cea largă o tamburină, am început să dansez şi să cînt."

„Gesturile mele stranii şi mobilitatea mea neobişnuită au făcut-o pe dansatoare să creadă că-s nebun şi ea s-a grăbit să se descotorosească de mine. M-am dus atunci la directorul teatrului ca să-l rog să mă angajeze ; el s-a uitat la mine şi mi-a spus că «pentru teatru sînt prea slab». «— Ia să am un angajament de o sută de taleri şi să vedeţi ce gras mă fac !», i-am replicat eu. Directorul mi-a spus atunci foarte serios să-mi văd de drum şi mi-a mai spus că nu angajează decît oameni care au cultură."

Începe acum pentru Andersen o epocă destul de grea. Mica sumă de bani cu care a venit la Copenhaga se topeşte văzînd cu ochii. Dar el nu se dă învins, bate la o mulţime de uşi, dă buzna, îşi arată talentele de improvizator şi de recitator şi izbuteşte să se facă ascultat. Face cunoştinţă cu scriitori, cu artişti, cu actori. Siboni, directorul Conservatorului, se interesează de el şi îi dă lecţii de canto, oferindu-i totodată şi întreţinerea. Dar după cîteva luni, vocea i se strică ; urmează cîteva lecţii

de artă dramatică, dar toţi îi spun că nu are vocaţie de actor, ceea ce era adevărat. S-apucă să scrie piese, le oferă teatrului, dar toate îi sînt refuzate ; una din ele i se trimite înapoi cu observaţia că „autorul dă dovadă de o lipsă totală de cultură". Această lipsă era într-adevăr adîncă. Un biograf suedez al scriitorului, Frederik Book, rezumă astfel situaţia lui Andersen pe vremea aceea : „La vîrsta de şaptesprezece ani, Andersen era de o ignoranţă reală, nu ştia nici măcar ortografia cum se cade. Că a izbutit, totuşi, să compună, la epoca aceea, drame şi povestiri cu fărîmiturile pe care le putuse culege de ici, de colo, asta dovedeşte cît era de înzestrat şi cît de vie era facultatea lui de comprehensiune. Era acum timpul să-şi cîştige anii pierduţi şi, scos din viaţa de boemă şi de pomană pe care o ducea la Copenhaga, să fie pus în condiţii normale de existenţă."

O întîmplare într-adevăr norocoasă scapă pe Andersen de mizerie şi de ratare. Jonas Collin, un funcţionar superior din administraţia statului danez, se interesează de el şi îi procură o bursă pe trei ani ca să poată să-şi facă studiile la gimnaziu ; după trei ani, bursa e prelungită pe încă trei. Andersen urmează un gimnaziu din provincie şi îşi dă bacalaureatul la Copenhaga. În toamna anului 1828, el scrie *Călătorie pe jos de la Canalul Holman pînă la capătul dinspre răsărit al insulei Amager*. Titlul acesta sună cam aşa cum ar suna : *Călătorie pe jos de la Calea Moşilor la Cotroceni*. Canalul Holman e o stradă din Copenhaga şi insula Amager, un cartier al oraşului. Cărţulia aceasta merită atenţie : e opera de debut a lui Andersen şi totodată primul lui succes. Apărută în primăvara lui 1829, cartea se epuizează în cîteva zile. În memoriile sale, Andersen o caracterizează astfel : „O carte de ciudăţenii şi de haz, care totuşi exprimă din belşug toată personalitatea mea de-atunci, bucuria mea de-a mă juca cu orice şi de-a rîde printre lacrimi de propria mea simţire — o ţesătură fantastic colorată". Eroul cărţii, adică de fapt autorul însuşi, spune că înainte de a pleca în călătoria lui şi-a pus în buzunar *Eli*-

xirele Diavolului, romanul fantastic al lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ca să aibă o rezervă de fantezie pentru cazul cînd fantezia lui n-ar mai vrea să lucreze. Andersen își începe opera lui literară sub influența lui Hoffmann, adică sub influența laturii fantastico-humoristice a romantismului german. Cred chiar că este aici mai mult decît o influență, este o înrudire adîncă.

În memoriile sale, Andersen spune într-un loc că în tinerețe i-au făcut o impresie adîncă mai ales trei scriitori : Hoffmann, Heine și Walter Scott. Istoricii literari vorbesc și ei despre o influență a acestor scriitori asupra operei lui Andersen. Dacă influența lui Hoffmann, și într-o măsură oarecare și a lui Walter Scott, se pot vedea în scrierile sale, influența lui Heine cred eu că se vede mai puțin. Cînd citești pe Heine, ai impresia de multe ori că mergi cu un om șugubăț și mucalit prin niște locuri frumoase, despre care omul acesta spune lucruri adînci și simțite ; dar fii cu băgare de seamă, pentru că, atunci cînd nici nu te aștepți, în mijlocul unei descripții poetice, entuziastul mucalit îți pune o piedică !

Cu Andersen nu ți se întîmplă niciodată acest lucru. Andersen nu-și distruge niciodată construcțiile poetice cu o glumă sau cu o ironie.

Deși a avut succes cu prima lui carte, Andersen nu izbutește să-și asigure decît cu greu și tîrziu un loc onorabil în literatura țării lui. Criticii îl primesc cu răceală și multă vreme îl consideră drept un autor de mîna a treia. Străinătatea îl prețuiește mai bine, și în primul rînd Germania. Foarte sensibil, după cum am mai spus, la laude și la atacuri, Andersen suferă mult din cauză că criticii din țara lui nu-l apreciază. Publicul însă judecă altfel, și judecă bine. Romanele și poveștile lui sînt citite, și edițiile se epuizează repede. Încercările lui de teatru dau greș, lucru explicabil, fiindcă Andersen, cu toată dragostea lui de teatru, nu are destul simț teatral. Piesele lui, *Agneta și zeul mării, Floarea fericirii* și altele sînt poetice, dar sînt făcute ca să fie citite, nu jucate.

În 1833, Andersen, cu o subvenție pe care o capătă datorită fidelului său prieten și protector Jonas Collin, pleacă în străinătate. Din copilărie voia să călătorească și să vadă țări străine, și, ca toți compatrioții lui, ca toți nordicii, visa numai țări de la miazăzi.

După ce trece prin Germania și se oprește puțin la Berlin, unde face cunoștință cu Chamisso, apoi la Dresda, unde îl cunoaște pe Tieck, pleacă la Paris, unde stă cîtva timp, făcînd și aici cunoștință cu scriitori, între alții cu Victor Hugo. În septembrie 1833, ajunge la Roma. Stă în Italia vreun an. Rodul acestei călătorii este romanul *Improvizatorul*, pe care îl publică în 1835 și care are un mare succes și este tradus imediat în franceză, engleză, olandeză, rusă, suedeză, cehă. Critica germană și engleză laudă cartea, critica daneză însă are față de acest roman o atitudine foarte rezervată.

Succesul *Improvizatorului* poate să pară astăzi cam exagerat. Cartea aceasta suferă de un sentimentalism excesiv, care obosește pe cititorul vremii noastre. Are toate metehnele unei exaltări sentimentale, la modă pe vremea aceea. Andersen travestește în personaje italiene oamenii pe care i-a cunoscut și se travestește în primul rînd pe el însuși. Travestirea aceasta era la modă. Cu un sfert de veac înainte, folosise acest procedeu Doamna de Staël în romanul ei *Corinne*. Romanticii germani își travesteau și ei uneori eroii în italieni. Procedeul e artificial. Romantismul francez, cu Musset în frunte, avea și el să-l întrebuințeze, adăugînd Italiei o Spanie tot așa de convențională. Exotismul acesta ieftin strică atît adevărului omenesc, cît și expresiei artistice. Dar cu toate metehnele inerente acestei maniere, *Improvizatorul* lui Andersen are și părți bune. Descripțiile sînt făcute după natură și nu din cap și sînt făcute de un om cu o imaginație poetică puternică, dar și cu un simț de observație minuțioasă a detaliilor caracteristice și cu precizie în notații.

Același sentimentalism năclăiază și alte romane ale lui Andersen, de exemplu *Doar un scripcar și-atîta tot*, precum și romanul care poartă drept titlu inițialele *O. T.*

Dar aici mediul fiind danez, și deci descris fără trucajul travestirii exotice, convenționalismul dispare. E și firesc să fie așa, fiindcă, într-adevăr, toate împrejurările care formează țesătura acestor romane sînt cele mai multe văzute și trăite de autor. Ne dăm seama de asta comparîndu-le cu *Povestea vieții mele*. Eroul din *Improvizatorul* e Andersen însuși, cu talentul lui de recitator și de poet. Jonas Collin poartă numele de Borghese. În *Doar un scripcar și-atîta tot*, eroul e tot el, de data asta sub chipul unui danez cu talent muzical. Odăița din strada Morilor, tatăl lui devenit din cizmar croitor, mama lui, toți oamenii și toate întîmplările copilăriei apar în acest roman, în bună parte autobiografic. Spre deosebire de Andersen, însă, eroul sucombă în ratare, copleșit de insucces și deziluzie.

Titlul *O. T.*, pe care-l poartă celălalt roman, are o îndoită semnificație. Înseamnă inițialele numelui eroului și totodată inițialele de la Odense Tukthus, casa de corecție din Odense, adică mai precis penitenciarul. Personajele principale ale romanului sînt din acest mediu. Intriga e sentimentală-senzațională, cam în felul romanelor lui Eugène Sue (fără să fie însă vorba de vreo influență). Oamenii și locurile, peisajele și amănuntele materiale sînt descrise cu precizie.

De la 1833, cînd iese prima oară din țară, și pînă cu vreo doi ani înainte de moarte, adică timp de patruzeci de ani, aproape nu este an în care Andersen să nu plece în călătorie. A cutreierat Europa în lung și-n lat, din Suedia pînă în Portugalia și în sudul Spaniei (a trecut o dată și în Africa de nord), și din Scoția pînă la Constantinopol. În călătoria lui la Constantinopol, în primăvara anului 1841, are prilejul să treacă și prin țara noastră. De la Constantinopol ia vaporul, ajunge la Constanța, pe care o descrie în treacăt, ca un tîrgușor cu cocioabe, și acelea multe din ele dărîmate de războiul din 1809 ; de aici pleacă călare la Cernavodă, remarcă Valul lui Traian, vede „păstori munteni cu cojoace lungi de oaie cu lînă scoasă în afară". De la Cernavodă ia vaporul spre

Viena. Trece pe la Giurgiu, vorbește de peisajul verde de pe malul muntenesc, care îi aduce aminte de pășunile din Danemarca. Face un popas la Orșova, unde stă cîtva timp în carantină. Face o excursie la Mehadia, într-o duminică, și vorbește admirativ de straiele de sărbătoare ale țăranilor, pitoresc împodobite. Așadar, notații vagi și generalități, lucru explicabil dealtfel prin faptul că aproape totul este văzut în treacăt, din depărtare, de pe vapor.

În călătoriile sale, Andersen a cunoscut o sumedenie de oameni de seamă din vremea lui, între alții pe Victor Hugo, pe Dickens, pe Tieck, pe Schumann, pe Liszt, pe Heine, pe Balzac. Despre toți scrie în memoriile sale, dar fără prea mare adîncire portretistică, pomenindu-i uneori parcă mai mult ca să arate cîți oameni iluștri cunoaște, cu o vanitate naivă, care se vede și mai bine atunci cînd, alături de Hugo și de Dickens, pomenește și de ducele cutare sau de baronul cutare, nume perfect necunoscute astăzi. Că era întîmpinat și primit cu plăcere de toți e sigur. Slab și deșirat, cu mîini și picioare mari, cu o față lunguiață și ciolănoasă, nu frumoasă, dar plăcută, datorită îndeosebi ochilor albaștri și adînci, Andersen avea, spun cei care l-au cunoscut, un talent de improvizație verbală și un mare dar de-a povesti. Multe femei i-au acordat prietenia, dragostea însă se pare că niciodată. Nu s-a căsătorit. Călător veșnic, ca Ahasverus, mereu gata de plecare, n-a avut niciodată un interior al lui. Avea însă în locuințele multor prieteni locul lui unde se putea simți oricînd la el acasă. La niște prieteni a și murit, de-o boală de inimă, fără durere, la 4 august 1875.

La epoca în care Andersen începe să publice, adică după 1829, romantismul german își trăise epoca lui de mare înflorire și dăduse operele sale capitale. Epoca de înflorire fusese pe la 1800, cînd Novalis scria *Heinrich von Ofterdingen* și *Imnurile către noapte,* Tieck comediile fantastice, basmele și povestirile lui poetice, Hölderlin poemele, iar Friedrich Schlegel fragmentele criti-

ce. Deja după 1810 se poate spune că școala romantică germană își încheiase existența. Da. E adevărat : romantismul se isprăvise ca școală ; ca mișcare spirituală însă el continua. Și continua din foarte simplul motiv că romantismul nu este numai o manieră literară, el este înainte de toate un mod de-a simți și de-a privi lumea, este chiar unul din cele două moduri fundamentale ale simțirii umane, și anume acela al adîncirii, pe calea visului și a contemplației, în lumea dinlăuntru, în lumea întîmplărilor psihice, celălalt mod fiind al avîntului către lumea exterioară.

Romantismul danez a fost la început o răsfrîngere a romantismului german. Totuși, foarte repede, el capătă un caracter propriu. Oehlenschläger, care poate fi considerat drept cel mai reprezentativ dintre scriitorii romantici danezi, începe prin a fi influențat de comediile lui Tieck, de exemplu, în basmul său dramatic *Aladin*, apoi își culege subiectele din trecutul național și creează astfel drama istorică daneză. Făcînd o comparație între romanticii germani și romanticii danezi, Georg Brandes spune :

„Pe pămîntul danez romantismul a căpătat mai multă claritate și mai multă formă. El a devenit aici mai puțin nocturn, îndrăznind să iasă la lumina soarelui.“ „Scriitorii danezi au de obicei avantajul că evită desfrîul gustului și al fanteziei. Ei se opresc la timp, ocolesc paradoxul sau nu-l urmăresc pînă la consecințele lui extreme ; nu sînt aproape niciodată cinici, cutezători, batjocoritori, răzvrătiți, fantasmagorici, foarte sentimentali, numai abstracți sau numai senzuali. Cu ei Pegasul foarte rar ia vînt. Ce personalități excentrice adăpostește prin contrast spiritul romantic german !“ (Georg Brandes, *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin, 1924, Erster Band, pp. 177—179.)

În pasajul acesta, Brandes ia el vînt, către sfîrșit, după cum se poate vedea din tonul hărțăgos din ultima frază exclamativă. Romantismul german îi este antipatic (cred chiar că-i este antipatic romantismul în general).

Totuși, în ciuda elocvenței părtinitoare cu care vorbește, caracteristicile pe care le dă literaturii daneze, mai exact romantismului danez, se potrivesc foarte bine lui Hans Christian Andersen. După cum am mai spus, Andersen își începe cariera literară sub influența laturii fantastico-umoristice a romantismului german, reprezentată mai ales de către Hoffmann. Hoffmann face parte din a doua generație de romantici, nu atît prin anul nașterii (născut în 1776, e numai cu trei ani mai tînăr decît Tieck), ci prin spirit și prin epoca la care își publică povestirile, adică după 1814, dată la care prima generație romantică dăduse operele sale principale. Hoffmann nu este numai un vizionar fantastic, ci și un scriitor cu mare simț de observație, un realist. Povestirile lui, chiar cele mai fantastice, au întotdeauna la bază realitatea vieții. El singur spune într-un loc : „Picioarele scării pe care te urci în regiunile fanteziei trebuie să fie fixate bine în viață, astfel încît oricine să se poată urca."

Andersen, în poveștile lui, se ține în chip constant de acest principiu enunțat de Hoffmann. Poveștile lui nu sînt basme propriu-zise, sînt povestiri, schițe, nuvele fantastice cu elemente luate din experiența vieții autorului. Andersen a scris toată viața lui povestiri de acest fel, de la 1835 pînă în anul morții. Că nu le-a socotit nici el drept basme dovedește titlul sub care le publică : *Eventyr og Historier*, aventuri și istorii, aventuri în înțelesul de întîmplări neobișnuite și ciudate. Mai exact, sînt povestiri fantastice, cu elemente realiste. Andersen păstrează întotdeauna legătura cu realitatea vieții de toate zilele. Personajele și lucrurile pe care le evocă sînt și ele din viața obișnuită ; atît numai că, la un moment dat, oamenii încep să vorbească și să se poarte ca oamenii pe care îi întîlnim în vis și lucrurile capătă, tot ca în vis, înfățișare omenească. Și tot așa cum putem descompune visul în elemente și întîmplări pe care le-am trăit, conștient sau subconștient, în stare de veghe, tot așa și aventurile fantastice din poveștile lui Andersen se pot descompune în elemente din viață, din viața autorului. Po-

meneam adineauri de Creangă. Nici basmele lui Creangă nu sînt basme propriu-zise, sînt în bună parte povestiri din viața de la țară, din viața de la țară a lui Creangă. Să ne aducem aminte, de exemplu, de ceata de golani fantastici, care însoțesc pe Harap Alb în aventurile lui. Cînd vorbesc între ei Gerilă, Flămînzilă și Păsărilă-Lăți-Lungilă parcă auzi cum se ciorovăiesc Nică Oşlobanu, Ion Mogorogea, Zaharia Gîtlan și ceilalți dascăli tovarăşi ai lui Creangă, care stăteau cu el în gazdă la Pavel Ciubotariu din Fălticeni. Oamenii descriși în *Amintiri din copilărie* au fost modèle din viață ale personajelor din *Povestea lui Harap Alb.*

Același lucru și la Andersen, dar cu mai multă adîncime, cu o adîncime tragică, dureroasă uneori. Iată, de exemplu, povestea intitulată *Nu-i nimic de capul ei.* Personajele sînt o spălătoreasă care cam bea și băiețașul ei. Modelul aici a fost, desigur, chiar mama scriitorului și el însuși cînd era copil. În altă poveste, e vorba iar de un băiețaș care are de învățat pe a doua zi, la geografie, orașele din Sjaelland. E spre seară. Băiatul stă la geam cu cartea și se grăbește să învețe fiindcă acuș-acuş e noapte și ei sînt așa de săraci încît nu le dă mîna să cumpere o lumînare. Mamă-sa se uită pe geam și-i spune: „Ia uite pe spălătoreasa cea bătrînă, de-abia-și poate duce coșul cu rufe. Ia du-te tu de-o ajută." Băiatul iese repede afară și dă ajutor bătrînei. Cînd se întoarce, s-a făcut noapte și nu mai vede să citească. Se culcă necăjit că n-a putut să-și facă lecțiile pe-a doua zi. Noaptea, însă, în vis, toate orașele din Sjaelland își trimit cîte un sol ca să spună băiețașului istoria lor și să-l învețe lecția de geografie pe a doua zi. Avem și aici aceeași ambianță din copilăria scriitorului. Detaliile sînt limpede notate și poezia se amestecă armonios cu viața de toate zilele. Ambianța și tonul acesta se găsesc în multe povestiri de-ale lui Andersen.

Caracteristic pentru aceste povești, care, după cum am spus, nu sînt chiar povești, este peisajul. Natura e descrisă cu poezie, dar și cu exactitate. Această precizie

în descripție și această preocupare plastică se găsesc în poveștile cele mai fantastice, cum ar fi, de exemplu, *Zîna mării*. Aici, palatul regelui mării și decorul din fundul apei sînt zugrăvite cu amănunțime. În descrierile lumii fantastice, Andersen nu se pierde niciodată în vag sau în generalități convenționale. Faptul acesta constituie chiar una din deosebirile principale dintre poveștile lui și poveștile populare ; în poveștile populare, totul este acțiune și desfășurare de fapte ; indicațiile de decor sînt minimale și stereotipice. De aceea, ori de cîte ori scriitorii au vrut să facă basme imitînd basmele populare au dat greș. N-au izbutit decît atunci cînd au alcătuit o operă personală pe o temă de folclor, adică atunci cînd au transfigurat cu poezia lor proprie tema populară, așa cum a făcut în chip admirabil Eminescu în *Făt-Frumos din lacrimă*. Sau au izbutit atunci cînd au născocit ei temele și au creat poezie fantastică, așa cum a făcut Andersen.

Un procedeu, care chiar dacă nu-i aparține în întregime este în orice caz întrebuințat de el mai des decît este întrebuințat de alții, este însuflețirea lucrurilor. În multe povești ale lui Andersen, în cele mai multe chiar, apar lucruri care prind viață și trăiesc ca niște oameni. Și aceste lucruri sînt cele mai obișnuite și mai des întîlnite, ace, piepteni, ceainice, mături, tabachere, scaune, mese, tigăi, farfurii, monede, gulere de cămașă și așa mai departe. Toate au bineînțeles sentimente omenești și nu rareori scriitorul le atribuie apucături meschine, metehne ridicole și preocupări mărunte. Prin ele, scriitorul își exprimă ironia lui și zeflemisește defecte și apucături urîte ale oamenilor. Aici și numai aici ar sta oarecare tendință moralizatoare, dar foarte ușor sugerată. Andersen în general nu are preocupări moralizatoare și didactice. Aceasta formează unul din meritele lui. El ajunge la un efect moralizator, dar fără să insiste și fără ca intenția de-a da o morală fabulei să apară în cursul povestirii.

În tot ce scrie Andersen simțim bucuria lui de-a povesti și de-a scoate poezie din viața de toate zilele, da-

torită unei imaginații fantastice bogate. Dar pe lîngă această strălucire poetică, mai simțim ceva tot atît de adînc : o mare dragoste de oameni și îndeosebi de oamenii mărunți și necăjiți. Acești oameni mărunți și necăjiți umplu în cea mai mare parte romanele și povestirile lui. Pentru dînșii desfășoară el toate frumusețile închipuirii lui, pe aceștia îi poartă el prin lumea fanteziei și îi face să guste împreună cu el bucuriile închipuirii poetice. O mare bunătate se desprinde din opera lui. O bunătate care nu exclude ironia, chiar vigoarea satirică și o atitudine de dojană față de slăbiciunile și defectele firii omenești. El arată îngăduință numai față de cei slabi și lipsiți de apărare, nu și față de cei răi. E drept, de-altfel, că personaje fundamental rele nu se prea găsesc în povestirile lui Andersen. El era prea bun și prea optimist ca să poată concepe cu adîncime un caracter omenesc iremediabil rău.

Cînd recitești, după multă vreme, povestirile lui Andersen, îți dai seama de două lucruri. Întîi : aceste povestiri nu sînt deloc făcute numai pentru copii. Ba chiar aș merge pînă acolo încît să spun că multe din ele nici nu se potrivesc cu gustul și cu puterea de înțelegere a copiilor. Sînt povestiri pentru oameni mari. Pe copii îi farmecă, desigur, miraculosul exterior și întîmplările fantastice. Dar acestea sînt elemente secundare în cele mai multe din povestirile lui Andersen. Descripțiile poetice, dialogul cu replici pline de înțelesuri mai subtile, sensul, de multe ori adînc și nepotrivit unei minți de copil, sînt, hotărît, elemente care nu stau deloc la baza literaturii pentru copii. Cu povestirile lui Andersen se întîmplă un fenomen contrar aceluia care s-a întîmplat cu *Robinson* și cu *Gulliver*. Nici *Robinson* și nici mai ales *Gulliver* n-au fost scrise pentru copii. Totuși destinul lor — *habent sua fata libelli !* — le-a așezat în domeniul literaturii pentru copii. Povestirile lui Andersen, destinate la început chiar de autor copiilor, trec încetul cu încetul în literatura pentru oameni mari, sau, în sfîrșit, în literatura care nu este hărăzită numaidecît unei anumite vîrste.

Al doilea lucru care-ţi sare în ochi la o lectură mai tîrzie a lui Andersen, este arta lui de povestitor. Andersen are din belşug darul povestirii ; cred chiar că asta este însuşirea de temelie a talentului său. Însuşirea asta n-o au toţi scriitorii în aceeaşi măsură. Ba chiar sînt scriitori remarcabili care n-o au aproape deloc. Flaubert, de exemplu, n-o are. Balzac e povestitor numai cîteodată, în unele din bucăţile lui scurte. Sînt în schimb scriitori care în istoria literaturii ocupă un loc modest, dar care posedă darul povestirii. Din ce e făcut acest dar ? E mai uşor să spui cum afli că există decît să spui cu precizie ce este. Deschizi o carte, citeşti cîteva rînduri, o pagină, două şi te pomeneşti deodată legat de ea pasional şi puternic, ca de o vrajă. Faţă de-o asemenea carte ai mai mult decît un interes literar. Ai faţă de ea un sentiment de prietenie.

Sentimentul acesta de prietenie, în care intră şi admiraţie, dar care e mai adînc, mai cald, mai solidar omenesc decît admiraţia, îl ai şi faţă de Andersen şi de opera lui. Aici stă cu siguranţă pricina pentru care povestirile lui s-au răspîndit în toate ţările pămîntului. Şi totodată acest sentiment de prietenie pe care opera lui îl inspiră exprimă exact calitatea valorii sale literare şi mai ales a valorii sale adînc umane.

1956

NELINIŞTEA LUI LERMONTOV

Viața lui Lermontov a fost scurtă, dar agitată. S-a născut la 15 octombrie 1814, la Moscova. Tatăl lui era un nobil cam scăpătat, care fusese ofițer și se retrăsese din armată. Mama lui Lermontov a murit cînd copilul avea trei ani. L-a crescut bunică-sa. La moșia acesteia și-a petrecut Lermontov copilăria. Ea i-a luat profesori acasă, și Lermontov a învățat bine franceza, germana, engleza, așa că de timpuriu a putut să citească în original pe Shakespeare, pe Goethe, pe Byron. Cînd are unsprezece ani, face o călătorie cu bunică-sa la o stațiune balneară din Caucaz. Priveliștile Caucazului i-au făcut o impresie care avea să-i rămînă toată viața. De pe acum chiar se dezvoltă în el o sensibilitate adîncă și care avea foarte curînd să se exprime în primele poezii, scrise la patrusprezece-cincisprezece ani. În toamna anului 1827, Lermontov și bunica lui se mută la Moscova. Lermontov urmează cursurile unui pension de nobili, vreo doi ani. În 1830 se înscrie la Facultatea de filologie a Universității din Petersburg, dar fiindcă aici nu i se socotesc anii pe care îi făcuse la Moscova, preferă să intre la școala de ofițeri de cavalerie. În toamna lui 1834, Lermontov e ofițer și își începe slujba într-un regiment de gardă din Țarskoe-Selo, lîngă Petersburg.

De aici înainte viața lui Lermontov este o vîltoare necontenită, un vălmășag de contraste, de aventuri excentrice și lecturi adînci, de dueluri și de exiluri, de iz-

bucniri satirice față de societatea vremii lui, de accese de deznădejde urmate de revoltă. Un asemenea om nu putea să fie pe placul epocii sale. La moartea lui Pușkin, în 1837, Lermontov scrie o poezie plină de indignare împotriva acelora care-l împinseseră pe poet la duelul care avea să-i aducă moartea. Lermontov e exilat în Caucaz din pricina acestei poezii plină de invective. Se întoarce după un an. Publică *Un erou al timpului nostru*. Din pricina unui duel cu fiul ambasadorului Franței, de Barante, în 1840 este exilat din nou, tot în Caucaz. De data asta însă n-avea să se mai întoarcă. La 27 iulie 1841, Lermontov moare ucis într-un duel la care trăsese el întîi, în aer. Adversarul lui, maiorul Martînov, n-a avut aceeași mărinimie și l-a ochit bine ; l-a nimerit drept în inimă și l-a omorît pe loc.

Lermontov nu împlinise douăzeci și șapte de ani cînd a murit. Activitatea lui literară, dacă o socotim că începe de la cincisprezece ani, a ținut abia doisprezece ani. În acest timp scurt Lermontov a scris enorm, aproape vreo patru sute de poezii, trei poeme lungi, *Demonul*, *Mțîri*, *Boierul Orșa*, un roman (care e de fapt un mănunchi de istorisiri), *Un erou al timpului nostru*, apoi o piesă într-un act, *Mascarada* — ca să citām numai operele cele mai însemnate.

În epoca în care a trăit Lermontov, curentul dominant în literatura europeană era romantismul. Dintre scriitorii romantici, mai cu seamă Byron ajunsese la o faimă mare și exercita o influență covîrșitoare.

Lermontov a suferit în chip adînc influența poetului englez. În literatură nu există influență adîncă dacă nu există înrudire. Influența se exercită în chip hotărîtor numai atunci cînd între scriitorul influențător și scriitorul influențat este o apropiere, o afinitate în ce privește firea și înclinările fundamentale. Între Byron și Lermontov, această afinitate, această înrudire există în chip evident. Și Byron și Lermontov aveau o fire răzvrătită, o atitudine de bravadă, o pornire de a contrazice normele curente de viață, precum și o aversiune ho-

tărîtă față de morala convențională și ipocrită și față de prejudecățile de tot felul, morale și sociale.

De la vîrsta de optsprezece ani, Lermontov scrie poezii în care dă dovadă de maturitate poetică. Iată, de exemplu, *Pînza de corabie*, care poartă data anului 1832 :

Pierdută-n largu-albastrei mări
Lucește-o pînză albă-n zare.
Ce caută-n străine țări ?
Ce-o fi lăsat acasă oare ?

S-apleacă-n vîntul ce vuiește
Catargu-mpins de-al mării joc.
Ea spre noroc nu năzuiește
Și nici nu fuge de noroc.

Albastre-s apele sub ea,
Cu aur soarele-o-ncunună ;
Dar ea numai furtună vrea :
Parc-ar fi liniște-n furtună !

În această poezie, neliniștea romantică este exprimată într-o formă concisă și viguroasă. Lermontov de pe acum și-a găsit tonul și stilul și își afirmă cu putere personalitatea. Răzvrătirea împotriva unei vieți mărunte, dragostea de libertate și mai înainte de orice firea lui care oscilează între două atitudini contrastante, între dorința de acțiune și contemplarea poetică, îl fac pe Lermontov să caute mereu o formă nouă de viață adîncă, cuprinzătoare, în care sentimentele înalte ale omului, dragostea, devotamentul, admirația, prietenia, mărinimia să se poată dezvolta nestingherite.

Neliniștea lui Lermontov nu este o stare de spirit nelămurită, fără vreo pricină anume, bolnăvicioasă și tulbure, o stare de spirit pe care în epoca aceea, între 1800 și 1830, o simțeau și o exprimau unii poeți și scriitori romantici. Starea de spirit a lui Lermontov nu se aseamănă deloc cu acea *Sehnsucht* a romanticilor germani,

acel dor nelămurit, fără un obiect anumit, dor de lumea de dincolo de zare, dor de tot ce e îndepărtat, puțin cunoscut și deci misterios și fantastic.

Înzestrat cu o imaginație puternică, cu o sensibilitate vibrantă, excesivă, Lermontov dă chiar el o cauză a neliniștii lui. Și o dă chiar de la început, într-o poezie intitulată *Monolog*, scrisă la cincisprezece ani :

Talent, știință, slavă, dor fierbinte
De libertate, care-i rostul lor,
Atunci cînd nu te poți sluji de ele ?
Copii ai Nordului, sîntem la fel
Cu plantele de-aici ; de abia-nflorim
Și ne-ofilim. Posomorîtă
Ca soarele pe cerul șters al iernii
E viața noastră scurtă, monotonă.
Te-năbuși parcă-n propria ta țară
Și inima e grea, de doruri plină.
Și tinerețea noastră, lipsită de iubire
Și de prietenie, se pierde în furtuni,
Deșartă, otrăvită de mînie...

Firea lui, care, după cum am mai spus, era înclinată deopotrivă către acțiune și către meditație poetică, nu-și putea găsi loc în societatea epocii sale. Viața lui exterioară a fost un neîncetat conflict cu această societate. De aceea îi plăcea lui Caucazul, în care natura măreață și sălbatică îi dădea sentimentul libertății și al înălțării spirituale. Dorința de libertate a lui Lermontov apare la tot pasul în poeziile lui. Iată, de exemplu, cîteva versuri din poezia *Dorință* :

De ce nu sînt eu corbul de stepă ce trecea
Chiar adineauri pe deasupra mea ?
De ce nu pot pluti în largul cer
Eu, care numai libertate cer ?

Exilul i se părea lui Lermontov o dezrobire. Într-o poezie adresată lui Puşkin, exilat pe vremea aceea, el spune :

Fii mîndru-acuma de surghiun,
Aşa cum eşti de libertate.
Simţire-adîncă, cuget bun,
Natura te-a-nzestrat cu toate.
Tu răul l-ai văzut, dar nu te-ai dus
Să i te-nchini şi-ai stat cu fruntea sus.

Nicăieri în poezia lui Lermontov nu vedem resemnare şi renunţare. Dimpotrivă, poetul vrea să fie tare, neclintit în atitudinea lui de răzvrătire şi de invectivă. Se uită la un pumnal, pe care „o mînă albă i l-a dăruit", şi spune :

Pumnal, tovarăş drag, te-a făurit
Un georgian cu duh de răzbunare,
Iar un cerchez viteaz te-a ascuţit
Ca să loveşti în plin, cu-nverşunare...

În semn de dragoste tu mi-ai fost dat ;
Şi-i drept, cu tine, nu mă simt stingher
Şi vreau să-mi fie sufletu-ncordat
Şi tare ca şi tine, tovarăşe de fier !

Dezlănţuirea indignării lui se produce cu toată violenţa la moartea lui Puşkin. Iată începutul poemului *Moartea poetului*, scris cu acest prilej :

Sclav al onoarei, suflet drept,
Jignit de clevetiri mărunte,
Poetul, cu un glonte-n piept,
Muri, plecîndu-şi mîndra frunte !

Ocara lumii şi minciuna
L-au supărat, nu l-au supus.
Şi singur ca întotdeauna
S-a răzvrătit... Şi-a fost răpus !...

Poezia continuă în acest ton și culminează într-o acuzare adusă acelora care l-au împins cu ipocrizie și falsă prietenie pe Pușkin într-o rețea de intrigi și de calomnii, din care nu mai putea ieși decît primind să se bată în duel cu un adversar nemernic :

Cununa lui de lauri i-au scos-o și i-au dat
Una de spini cu lauri împletită ;
Dar spinii bine-ascunși l-au înghimpat,
Rănindu-i fruntea lui slăvită.

Ceasul din urmă i l-au otrăvit
Cu glume grosolane în șoaptă strecurate.
Setos de răzbunare a murit,
Scîrbit că-i sînt speranțele-nșelate.

Finalul poemului e o acuzație violentă :

Voi, care, lacomi, lîngă tron pitiți,
Ucideți libertate, genii, glorii,
Cînd apăreți de lege ocrotiți,
Mutește adevărul și tac judecătorii !

Odată cu latura indignării satirice, iese tot mai mult la iveală și amărăciunea pe care i-o dă nepotrivirea din ce în ce mai adîncă dintre firea și năzuințele lui și lumea în care trăiește. Acest sentiment stă la temelia a două poezii scrise în ultimii ani ai vieții : *Te-apasă greu urîtul* și *Îmi port prin noapte pasul.* Să ne oprim puțin la poezia *Îmi port prin noapte pasul.* Iată primele trei strofe :

Îmi port pustiu prin noapte pasul meu,
Pe drumul cu pietriș lucind la stele.
S-apleacă peste lume Dumnezeu
Și stau de vorbă stelele-ntre ele.

Solemn e cerul, minunat mereu !
Pămîntul doarme-n ceaţă azurie.
De ce mi-i sufletul atît de greu ?
Aştept ceva ? Păreri de rău să fie ?

Păreri de rău ? De ce ? În van sînt toate !
Şi de la viaţă ce-aş mai aştepta ?
Vreau numai linişte şi libertate,
S-adorm adînc, să dorm, să pot uita !

Tonul acesta de melancolie blîndă, care seamănă cu al lui Eminescu, nu apare des în poezia lui Lermontov, iar cînd apare, este curmat aproape întotdeauna de izbucniri pătimaşe sau de înălţări spirituale. Aşa şi aici, în poezia din care am citat primele trei strofe. Ultimele două strofe aduc o modulaţie luminoasă, o ridicare din negura deznădejdei. „S-adorm adînc, să dorm, să pot uita !", a exclamat poetul. Îndată însă după acest strigăt de lehamite, vine o înălţare :

Dar nu vreau somnul de mormînt să-mi fie !
Să dorm pe veci, şi totuşi pieptul meu
Să fie încă plin de vlagă vie
Şi să se-nalţe răsuflînd mereu.

Şi zi şi noapte-auzul să-mi dezmierde
Un cîntec de iubire lin şi clar,
Şi să foşnească-ntr-una, veşnic verde,
Deasupra frunţii mele un stejar.

Un loc cu totul deosebit printre poeziile lui Lermontov îl are poezia *Un vis.* Poetul visează că zace cu o rană grea în piept într-o văgăună a Caucazului şi visează de asemenea că o femeie iubită, şi care e departe în Rusia, vede deodată moartea lui. E una din cele mai tulburătoare poezii din literatura universală ; pătrunzătoare ca o nocturnă de Chopin :

Zăceam, la ceasu-amiezii, într-o vale
Din Daghestan, în piept cu-o rană grea ;
Şi sîngele, cu picături domoale,
Din rana încă proaspătă curgea.

Jos pe nisip zăceam în nemişcare ;
Stînci mari se-ngrămădeau în jurul meu
Şi,-nfierbîntîndu-le, cumplitul soare
Mă dogorea, dar eu dormeam somn greu.

Visam, şi-n vis vedeam o sărbătoare
Din ţara mea şi vii lumini lucind ;
Femei frumoase-n păr cu cîte-o floare
Vorbeau de mine, vesele glumind.

Şi numai una singură, deoparte,
În vorba celorlalte nu s-a prins ;
Şi sufletu-i întunecat de moarte
Era de-un trist şi straniu vis cuprins.

Vedea, la ceasu-amiezii, într-o vale
Din Daghestan, un trup cu-o rană grea ;
Şi sîngele, cu picături domoale,
Încet, încet, răcindu-se curgea.

Ceea ce este curios din punct de vedere psihologic în această poezie este că în ea poetul îşi vede şi îşi descrie moartea. La vreun an după ce a scris-o, el avea să zacă tot aşa, cu o rană grea la piept, într-o vale a Caucazului. Lermontov iubea primejdia, ba chiar o căuta. Să-şi fi căutat el moartea ? Poezia asta e în orice caz o mărturie că el se vede murind în împrejurări tragice, lovit de-o moarte năprasnică.

Peciorin, personajul central din istorisirile legate între ele prin titlul *Un erou al timpului nostru*, este, foarte probabil, în foarte multe privinţe, Lermontov însuşi. Scrisă cu un mare dar al povestirii, cartea este un docu-

ment sufletesc din aceeași familie cu *René* al lui Chateaubriand, cu *Adolphe* de Benjamin Constant și cu *Spovedania unui copil al secolului* de Alfred de Musset — toate aceste cărți de autoanaliză sufletească fiind și ele din aceeași epocă, adică din prima jumătate a veacului al nouăsprezecelea. Peciorin e un mare plictisit, un om care suferă de prea multă analiză sufletească. Se cercetează mereu pe el însuși și își falsifică viața fiindcă nu se hotărăște să trăiască limpede, sincer, deschis. Dar nu poate să se hotărască fiindcă are o fire bănuitoare, complicată, sucită. Plin de avînturi contradictorii, de generozități și de cruzimi, face rău cînd vrea să facă bine, își greșește întotdeauna țelul și e mereu în conflict cu propriile lui intenții sau, mai exact spus, între ceea ce el vrea și ceea ce face este aproape întotdeauna o contradicție :

„Am o pornire înnăscută de a contrazice. Toată viața mea n-a fost decît un lanț de triste și nenorocite contraziceri față de ceea ce îmi spuneau inima și mintea." „Singura mea manie pe pămîntul acesta, mă gîndeam eu, să fie oare aceea de-a distruge speranțele altora ? De cînd trăiesc, mi-a fost întotdeauna scris să contribui la deznodămîntul unor drame străine, ca și cum fără mine n-ar putea nimeni să moară sau să ajungă la disperare ! Am fost personajul nelipsit al actului al cincilea."

Peciorin, dedublîndu-se mereu în spectator și actor, nu se poate bucura de viață în chip simplu și adînc :

„Din furtuna vieții nu m-am ales decît cu cîteva idei și cu nici un sentiment. De mult nu mai trăiesc cu inima, ci cu capul. Cîntăresc, cercetez propriile mele pasiuni și fapte cu o curiozitate severă, dar fără să ia parte la ele."

Peciorin iubește și el primejdia, sfidează moartea, aproape că o caută sau, în orice caz, nu se ferește de ea. Neliniștea lui e contagioasă, se molipsesc de la ea toți cei cu care el vine în atingere. Distruge aproape numai prin simpla lui prezență cîteva vieți, fără să vrea numaidecît să facă rău, dar nici voind cu tot dinadinsul să facă bine :

„Îmi parcurg în grabă tot trecutul şi fără să vreau mă întreb : pentru ce am trăit?" — „Nu mi-am ghicit menirea." — „Din focarul patimilor am ieşit tare şi rece ca fierul, dar am pierdut pe veci flacăra năzuinţelor înalte... Şi de cîte ori de-atunci am jucat rolul securei în mîinile sorţii ! Ca securea gîdelui am căzut pe capul celor sortiţi morţii, deseori fără răutate, întotdeauna fără părere de rău." „Unii mă socot mai rău, alţii mai bun decît am fost într-adevăr... Unii vor spune că am fost băiat bun ; alţii că am fost un ticălos... Şi una, şi alta va fi minciună. Mai face să trăieşti după toate acestea ? Şi totuşi trăieşti — din curiozitate."

Un erou al timpului nostru e valoros nu numai prin figura personajului central. E valoros şi prin descripţiile de peisaje caucaziene, prin figurile personajelor secundare, prin marele dar de povestitor al autorului, prin stil. E o carte scrisă cu o mare artă literară şi care dovedeşte că în proză Lermontov era tot atît de talentat ca şi în versuri.

Demonul este un lung poem în versuri de opt silabe, scris cu vigoare poetică şi cu oarecare grandilocvenţă, care face parte dintr-un anumit stil foarte răspîndit pe vremea aceea în literatura europeană. Demonul e un înger din familia lui Lucifer, care s-a răzvrătit împotriva divinităţii. E înrudit cu Satan din *Paradisul pierdut* al lui Milton şi cu eroii tenebroşi ai lui Byron. Demonul se îndrăgosteşte de o pămînteană, pe care o ademeneşte cu gînd s-o ducă cu el în prăpăstiile iadului, dar pe care cerul i-o ia după moarte, aşa cum îngerii iau sufletul lui Faust din ghearele lui Mefistofeles. Demonul e un răzvrătit şi un deznădăjduit, şi invectivele lui împotriva cerului şi amarele lui destăinuiri seamănă, ca fond şi ca formă, cu invectivele şi destăinuirile autorului din poeziile sale lirice.

Nu-i lipsea lui Lermontov nici coarda epică. Poezia intitulată *Borodino* este o excelentă baladă, o povestire a celebrei bătălii dintre ruşi şi francezi în 1812, rostită de un moşneag care a luat parte, în tinereţe, la luptă. Tonul este acela al baladelor de acelaşi fel ale lui Coşbuc.

Lermontov, deşi fire lirică, avea în chip foarte dezvoltat simţul realităţii obiective. Priveliştile pe care le descrie, fie în versuri, fie în proză, sînt văzute cu ochi de pictor şi simţite cu adîncime poetică.

În bucata intitulată *Poetul*, el se ridică împotriva lîncezelii în care a căzut spiritul poetic, la fel cu un pumnal care, într-o teacă de aur, atîrnă, prăfuit, de un cui în perete. Poetul, spune Lermontov, trebuie să se smulgă din această aurită mediocritate. Iată finalul acestei poezii :

În veacul nostru lînced, acum şi tu la fel,
Poete, ţi-ai uitat menirea ;
Ai dat în schimb, pe aur, puterea ta de-oţel,
Care uimea pe vremuri omenirea.

Odinioară, ritmul vînjos al vorbei tale
Putea la luptă pe ostaşi să-i mîie ;
Poporu-avea nevoie de el ca de pocale
La mese şi la rugă de tămîie.

Şi versul tău în lume, duh sfînt peste toţi vecii,
Îşi răspîndea înalta lui solie,
Cum clopotul pe vremuri suna în turnul Vecii
Şi la restrişte şi la bucurie.

Dar simplul, mîndru-ţi cîntec ne pare sterp şi van ;
Nouă ne place fastul şi spoiala.
Bătrînă, lumea noastră se dă cu suliman,
Ca să-şi acopere zbîrceala.

Te vei trezi tu, oare, poet batjocorit ?
Vei scoate tu vreodată la lumină
Din teaca lui de aur pumnalu-acoperit
De jalnica dispreţului rugină ?

Printre neliniştiţii romantismului, Lermontov este desigur unul din cei mai interesanţi. Aceasta nu atît datorită

poeziilor lui, dintre care numai cîteva poartă pecetea lui proprie, bine apăsată, și se înalță pînă la marile culmi lirice ale epocii sale, cît prin faptul că a dat la iveală cu Peciorin unul din acele caractere pe care Goethe le-a definit astfel : „Există firi problematice care nu se potrivesc cu nici o situație în care se află și cărora nici o situație nu le procură o mulțumire“. Nimănui nu i se potrivește această caracterizare mai bine decît lui Peciorin, în care Lermontov s-a analizat și s-a descris pe el însuși cu adîncime și o mare artă literară.

1954

IZBÎNDA LUI BAUDELAIRE

În cimitirul Montparnasse din Paris, mormîntul lui Baudelaire, singuratic lîngă zidul din fund, poartă pe lespedea lui, ca o mumie, statuia culcată a poetului, vegheată la căpătîi de un soclu pe care stă o figură stranie, zburlită și încruntată. Figura aceasta de piatră, care amintește de *Gînditorul* lui Michelangelo, se potrivește bine cu o imagine cam convențională și cam ieftină a lui Baudelaire însuși.

Această imagine se cuvine să fie, ori de cîte ori se ivește prilejul, cercetată cu atenție, viguros retușată, dacă nu chiar aruncată în întregime.

Într-adevăr, ani de-a rîndul, Baudelaire a fost considerat, atît de unii admiratori cît și de detractori, ca un dezechilibrat, iar poezia lui a fost judecată, prețuită sau disprețuită, tot în sensul acesta. S-au iscat, astfel, prejudecăți izvorîte din viața lui exterioară, pe care unii istorici literari s-au prea grăbit s-o întrebuințeze ca principal element de explicare a operei.

Viața lui Charles Baudelaire a fost într-adevăr destul de tulbure și destul de zbuciumată. Au contribuit la asta tot felul de fapte, unele exterioare firii poetului, altele făcînd parte chiar din firea lui. Baudelaire s-a născut la Paris, la 9 aprilie 1821, dintr-o mamă foarte tînără și un tată bătrîn. Tatăl lui Baudelaire, fost funcționar al imperiului lui Napoleon, om cultivat și distins, avea peste șaizeci de ani cînd Baudelaire s-a născut. Enorma deose-

bire de vîrstă între părinți (peste patruzeci de ani) marchează de la început o disproporție, o anomalie. La cîțiva ani după nașterea lui Baudelaire, tatăl lui moare. Copilăria și adolescența poetului au fost în chip adînc influențate de acest eveniment și de consecințele lui. Mama lui Baudelaire se mărită a doua oară cu maiorul Aupick, ajuns mai tîrziu general și ambasador la Constantinopol. Poate fără voia lui, Aupick inspiră fiului său vitreg o ură adîncă și statornică. În sufletul dureros de sensibil al copilului, a doua căsătorie a mamei se răsfrînge ca o jignire adusă tatălui mort. Ura lui față de Aupick își are explicația în acest sentiment complex, făcut din gelozie și din dragostea față de tatăl mort, a cărui memorie copilul se simte dator s-o apere, un sentiment în care intră deopotrivă iubire, ciudă, dorință de răzbunare. După studii la un liceu din Paris, Baudelaire se îmbarcă la Bordeaux pe o corabie care pleca în India. Călătoria aceasta a fost aranjată, desigur, de Aupick, care vedea în ea un prilej de-a smulge pe tînăr din mediul de boemă extravagantă în care Baudelaire se scufunda în mod primejdios, după părerea familiei alarmate. Un lucru e sigur : această călătorie a fost de mare folos pentru vocația poetică a lui Baudelaire. Amintirea priveliștilor tropicale umple multe din poemele din *Les Fleurs du mal*. Baudelaire, în poezia lui, evocă foarte des viața fără grijă a generoasei naturi ecuatoriale, ca pe un paradis pierdut și mereu regretat. Călătoria n-avea să dureze prea mult. Baudelaire, se pare, nici n-a ajuns în India și s-a oprit, într-o escală de cîteva luni, pe insula Mauriciu, pe coasta orientală a Africii, de unde se întoarce curînd în patrie. Aici, după ce intră în posesia averii rămase de la tatăl lui, el începe o viață plăcută și ușoară, inutilă și stearpă din punctul de vedere practic burghez (care negreșit era și acela al lui Aupick), dar foarte rodnică pentru talentul poetului, care scrie acuma primele lui poezii. Cu privire la această epocă din viața lui Baudelaire s-au adunat, raportate de către biografi și contemporani, o mulțime de anecdote care au făcut reputația lui de extravagant. Tot în această epocă

Baudelaire cunoaşte pe Jeanne Duval, o mulatră, actriţă obscură la un teatru de mahala pariziană, femeie de care avea să-l lege o pasiune adîncă, chinuită şi statornică, pe toată viaţa. Această Jeanne Duval este „ciudata zeitate brună“ care apare în multe poeme ale lui Baudelaire, împreună cu amintirile de la tropice.

Din cauza risipei pe care o face cu moştenirea lui, poetul este pus, la cererea familiei, sub consiliu judiciar. De aici înainte o mică rentă lunară îi va asigura o existenţă destul de precară. Publică în 1857 volumul de versuri *Les Fleurs du mal (Florile răului)*. Puţin timp după apariţie, cartea este confiscată, iar autorul dat în judecată şi acuzat de jignire gravă adusă moralei publice ; condamnat la trei sute de franci amendă, Baudelaire este obligat să scoată din noua ediţie a cărţii şase poezii care, mai tîrziu, după căderea lui Napoleon al III-lea, îşi reiau locul în carte. Posteritatea a revizuit moralmente sentinţa şi a hotărît că condamnarea lui Baudelaire este unul din cele mai ruşinoase fapte din istoria literară a lumii.

La 31 august 1867, după o zăcere de aproape doi ani într-o stare de paralizie, cu afazie aproape totală, Baudelaire moare.

În tot ce-a scris, Baudelaire este de-o luciditate şi de-o conştiinciozitate extremă. Poeziile lui sînt îndelung meditate, alcătuite cu respectul regulilor clasice, de-o mare perfecţiune formală şi cu un echilibru nu numai formal, ci interior, de fond. În toată opera lui, poem, poem în proză, studiu critic, nimic nu este lăsat la întîmplare, fiecare cuvînt este ales cu grija de-a exprima exact ceea ce a vrut scriitorul. Nici o neglijenţă, nici o dezordine. „Là tout n'est qu'ordre et beauté“, acolo nu e decît ordine şi frumuseţe. Acest vers din *L'invitation au voyage* poate servi de epigraf întregii opere poetice a lui Baudelaire în ce priveşte felul în care ea este lucrată. Zbuciumul şi delirul, paroxismul pasiunii şi chinurile deznădejdii sînt turnate într-o formă strînsă, armonioasă, limpede, transfigurate de o artă dominatoare.

Baudelaire a fost un obsedat de sine însuși, incapabil să vadă altceva decît propriul său suflet, viața lui interioară, din care n-a putut să iasă și din care, dealtfel, nici n-a încercat să iasă. Nu știu dacă el ar fi putut să spună vreodată ca Fantasio al lui Musset : „Aș vrea să fiu omul acela care trece acum prin fața mea". Supremul său strigăt de dezgust față de el însuși nu este o lepădare de propriul său eu, ci numai dorința de-a se putea privi fără scîrbă :

Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût !

[O ! Doamne, dă-mi curajul și vlaga minunată
Ca să-mi contemplu trupul și gîndul, nescîrbit.]

Viața lui interioară, dacă n-a fost vastă, a fost în schimb adîncă și chinuită și a cuprins în ea elemente general omenești. Opera lui răsfrînge din belșug această viață, este chiar aproape în întregime reflexul în diamant al acestei vieți și totodată transfigurarea ei în poezie. Spre deosebire de Stendhal, alt obsedat de el însuși, Baudelaire nu s-a analizat atîta cît mai ales s-a destăinuit. Jules Laforgue a dat despre Baudelaire o definiție simplă și justă : „Baudelaire, el cel dintîi, s-a povestit pe el însuși, pe un ton moderat de spovedanie și nu și-a luat un aer inspirat". Tonul acesta de mărturisire șoptită, discretă, în forme strălucitoare, într-un cîntec limpede și subtil, este originalitatea lui Baudelaire și este în același timp ceea ce îl deosebește nu numai de marii trîmbițași romantici ai vremii lui, ci, în general, de mai toți poeții, fie ei cît de adînci. Tonul acesta este dealtfel dovada și rezultatul adîncului fond religios al lui Baudelaire. Fire mistică și minte limpede în același timp, Baudelaire este un om care crede cu adîncime în existența Răului și deci, în chip necesar, și în existența Binelui (fiindcă Răul neputînd fi conceput decît *numai* ca o antiteză a Binelui, cine crede în Satan crede neapărat și *ipso facto* și în Dumnezeu).

Binele însă, în concepția lui Baudelaire, nu se realizează aici pe pămînt, ci într-un Eden spiritual, într-o „viață anterioară", așadar într-o lume a ideilor, nu a faptelor. Trebuie ținut seama de acest fond religios, chiar catolic al lui Baudelaire, ca să fie înțeleasă obsesia Păcatului, care se întîlnește în multe din poemele lui.

Poezia lui Baudelaire, în ce are ea mai bun, e lipsită de elocvență pînă la uscăciune, expresia este întotdeauna concisă, imaginile și comparațiile nu sînt nici bogate, nici dese. Sînt chiar poeme de-ale lui, în care găsești umpluturi, versuri căznite, expresii prozaice, chiar plate, dar în care un vers, unul singur, iluminează deodată orbitor bucata întreagă.

Baudelaire a scris relativ puțin. *Les Fleurs du mal*, apărute în 1857 și sporite cu poeme noi în 1861, 1866 și postum în 1868, formează, cu cele o sută cincizeci și opt de bucăți pe care le cuprinde, toată opera sa poetică. Atît prin fondul de esențe sufletești cît și prin forma extrem de lucrată, această singură carte face cît zece volume la un loc. Citind-o și recitind-o de la început pînă la sfîrșit, îți dai seama de perfectul ei echilibru de fond și de formă, de construcția ei solidă, ca aceea a unei catedrale în care totul este lucrat și cioplit cu îngrijire, pe îndelete, de la chenarul înflorit cu dalta al portalului pînă la ultima placă de ardezie șlefuită din vîrful ascuțit ca o săgeată al turnului și de la marea statuie a Madonei din altarul principal pînă la statuietele de sfinți înălțate pe marginea acoperișului, pe care nimeni nu le deslușește bine, dar pe care totuși artistul conștiincios le-a lucrat cu aceeași măestrie și cu aceeași dorință de desăvîrșire ca și pe cele așezate în văzul tuturora.

Scriind greu, lipsit de darul imaginației creatoare de viață, Baudelaire, în afară de versuri, n-a compus decît poeme în proză. El a găsit în poemul în proză o formă intermediară între poezie și vers, care se potrivea bine cu firea talentului său cu suflu scurt. Dealtfel, această specie hibridă a poemului în proză i-a reușit bine numai lui.


LICEUL „GHEORGHE LA... BIBLIOTECA BUCUREȘ...

În critica artistică şi în critica literară Baudelaire a dat studii de o ascuţime şi de o pătrundere care surprind şi interesează mereu. Ce a scris el despre „comicul absolut" al lui E. T. A. Hoffmann, despre *Tannhäuser* al lui Richard Wagner (la o epocă în care acesta era neînţeles şi combătut) este cu totul remarcabil şi valoros mereu. La Baudelaire admiraţia, gustul şi capacitatea de-a înţelege arta au covîrşit de multe ori sforţarea creatoare.

Discipolii lui Baudelaire din perioada imediat următoare morţii lui, cei din generaţia lui Verlaine, de pe la 1870, în imitaţiile lor sau în ceea ce credeau ei că este poezie sub influenţa lui, au insistat asupra laturii de mistificare şi de dezechilibru a lui Baudelaire (latură vizibilă în viaţa lui şi care nu apare deloc în opera lui).

Firea adîncă şi valoarea adevărată a poeziei lui Baudelaire au început să fie preţuite mai tîrziu. Vina acestei neînţelegeri sau a acestei înţelegeri greşite o poartă, dealtfel, însuşi poetul. „Flori maladive" îşi intitulează el poeziile în dedicaţia către Théophile Gautier. Cultivarea bolii în poezie (înţelegînd aici prin „boală" orice nelinişte înnăscută şi care, ca să se producă, nu are nevoie de cauze exterioare) este o obişnuinţă romantică, cu rădăcini în Rousseau (vezi pentru aceasta analiza „sentimentului morbid al naturii" la Rousseau, în cartea mea *Scriitorul şi arta lui*, 1968, pp. 104—110). Atunci cînd prejudecăţile stîrnite chiar de poetul însuşi au dispărut, adevăratul fond al poeziei lui Baudelaire a ieşit la iveală. Visul unei lumi mai frumoase, aspiraţia chinuitoare spre ideal (adică spre un absolut îndeosebi poetic), revolta neputincioasă şi deci dureroasă în faţa unei lumi nedesăvîrşite, în care „l'action n'est pas la soeur du rêve" (ceea ce iarăşi trebuie spus că nu presupune că binele ar fi scopul visului şi al acţiunii care ar înfăptui visul), dispreţul, mult mai clar gîndit şi mult mai răspicat rostit, faţă de tot ce e meschin în om, groaza de mediocritate şi de urît, toate acestea au ieşit din ce în ce mai mult la iveală din poezia lui Baudelaire şi s-a văzut că alcătuiesc (împreună cu acea certă „conştiinţă a Răului", care, aşa cum am remarcat, implică nu-

maidecît existența echilibrată a Binelui) esența adevărată a acestei poezii.

Baudelaire trebuie să fie considerat, ca să fie just prețuit, numai în ceea ce oferă opera lui poetică. Prin operă omul ne apare foarte aproape de noi, foarte adînc uman, cu destinul său tragic întipărit în fundul firii lui inadaptabile, răzvrătite și timide în același timp, fire plină de contraste, de mari dorințe și de o mare neputință.

Poezia lui a fost o continuă și chinuită izbîndă de artă obținută asupra acestei firi trîndave, visătoare, abulice, dar care se cunoștea și se judeca aspru pe ea însăși, datorită unei minți pătrunzătoare. Acest fapt, pe lîngă tonul de mărturisire crîncen de sinceră, dă operei lui poetice cumplita ei măreție.

TEME PRINCIPALE ALE POEZIEI LUI VERHAEREN

În istoria literaturii franceze, Emile Verhaeren este așezat printre scriitorii care, între 1880 și 1900, au alcătuit curentul literar numit simbolism. Simbolismul francez a fost o prelungire a romantismului, și poezia simbolistă este întemeiată pe revelațiile subconștientului, pe adîncirea în vis și pe stările psihice crepusculare. Simbolismul respinge expresia directă și descripția precisă, și totodată vrea să excludă din poezie pateticul și elocvența.

„Ceea ce s-a numit simbolism, spune Paul Valéry (*Variété*, p. 95), se rezumă foarte simplu în intenția comună mai multor familii de poeți de a lua înapoi de la muzică avutul lor." Asta înseamnă că poezia simbolistă își propunea să lucreze cu mijloace analoage cu acelea ale muzicii, deci cu pure sonorități verbale, care să sugereze imagini nu prin conținutul inteligibil al cuvintelor, ci prin sunetul lor independent de înțeles.

Aproape nimic din toate acestea nu se găsește la Verhaeren. El are o fire de artist plastic, privește lumea cu ochi de pictor, și lui i se potrivește în întregime definiția pe care Théophile Gautier și-o dădea lui însuși : „un om pentru care lumea vizibilă există" (cuvinte citate de *Jurnalul* Fraților Goncourt, Fasquelle, Paris, I, p. 142). Trebuie spus că pentru Verhaeren lumea interioară, a psihicului, există într-o măsură tot atît de mare. Expresia lui, însă, este cu deosebire plastică.

Născut la 22 mai 1855, la Saint-Amand, un tîrguşor din nordul Belgiei, Verhaeren şi-a petrecut copilăria în mijlocul naturii flamande, pe malurile fluviului Escaut, într-un peisaj de păşuni, dune şi holde, cu un orizont larg de cîmpie, dar cu puţină varietate. În această natură plată, fără munţi, fără dealuri, cu păduri puţine şi populaţie deasă, mişcarea şi varietatea le aduce vîntul. Vîntul mişcă norii pe cer şi îi modelează în mii de forme, mereu altele şi mereu schimbătoare ; vîntul agită valurile, pe care fluviul Escaut le mînă domol către mare. Marea Nordului nu e departe, la vreo patruzeci de kilometri ; de-acolo vîntul aduce miresme aspre şi tari. Tot vîntul unduieşte păşunile şi holdele, întoarce fofezele morilor şi *les girouettes* pe creştetul caselor. Nu-i de mirare deci că vîntul este un personaj pe care îl întîlnim foarte des în opera lui Verhaeren, în care poeme întregi sînt consacrate vîntului.

După ce îşi face studiile secundare la colegiul Sainte-Barbe din Gand, Verhaeren intră la Facultatea de drept a Universităţii din Louvain, iar după ce îşi ia acolo licenţa, pleacă la Bruxelles cu gîndul să practice avocatura. În curînd însă vocaţia lui literară, care se arătase încă de pe băncile liceului, covîrşeşte orice alte preocupări. Verhaeren părăseşte cariera de avocat şi se consacră literaturii. Publică în 1883 *Les Flamandes (Flamandele)*, primul său volum de versuri. La scurte intervale, timp de treizeci de ani de-acum înainte, pînă la moarte, Verhaeren dă la iveală poemele lui înmănuncheate în cărţi cu titluri sonore şi expresive : *Les Débâcles (Prăbuşirile)* (1888), *Les Campagnes hallucinées (Cîmpiile halucinate)* (1893), *Les Villes tentaculaires (Oraşele tentaculare)* (1895), *Les Visages de la vie (Chipurile vieţii)* (1899), *Les Forces tumultueuses (Forţele tumultuoase)* (1902), *La Multiple splendeur (Multipla splendoare)* (1906), *Les Rythmes souveraines (Ritmurile suverane)* (1910) etc. În 1891 vine în Franţa şi se stabileşte la Saint-Cloud, lîngă Paris. În 1914 începe războiul, armata germană invadează Belgia. Verhaeren îşi exprimă patriotismul în poeme vehemente, care

aveau să apară apoi în volumul *Les Ailes rouges de la guerre (Aripile roșii ale războiului)* (1916). În același timp ține conferințe despre Belgia, în Franța și în alte țări. La 27 noiembrie 1916 moare în gară la Rouen, tăiat de roțile unui tren.

Trei sînt temele fundamentale ale poeziei lui Verhaeren. O temă este alcătuită din oamenii și locurile din Flandra, unde și-a petrecut primii douăzeci și opt de ani ai vieții ; altă temă este viața modernă, în care predomină mașina ; a treia temă este avîntul către viitor, susținut de încrederea în progresul moral al omenirii, care, în concepția lui Verhaeren, trebuie să meargă împreună cu progresul tehnic și este chiar ajutat și stimulat de către acesta.

În volumul de debut *Flamandele*, apare aproape numai prima temă. Poemele acestui volum, scrise în ritmuri regulate, dar deja cu oarecare libertate în ce privește rimele și cezura alexandrinului, sînt niște tablouri, replici în poezie ale picturii flamande din secolul al XVII-lea. Poate să fie și o influență a lui Zola, dar într-o mică măsură. Verhaeren este de pe acum el însuși, evocator plastic și viguros al priveliștilor din Flandra, pe care le vede cu ochi de pictor și le exprimă ca un vizionar. Poetul vrea să descrie viața satelor din Flandra așa cum este :

Ces hommes de labour que Greuze affadissait
Dans les molles couleurs des paysanneries,
Si proprets dans leur mise et si roses, que c'est

Motif gai de les voir parmi les sucreries
D'un salon Louis Quinze animer des pastels,
Les voici noirs, grossiers, bestiaux — ils sont tels.

[Acești oameni, care lucrează pămîntul și pe care Greuze îi făcea sarbezi și lălîi în tablourile lui țărănești, atît de curăței și de rumeni încît îți vine să rîzi văzîndu-i printre dulcegăriile unui salon Louis Quinze, animînd pasteluri, iată-i acum murdari, grosolani, bestiali — așa cum sînt.]

Și Zola, în *La Terre (Pămîntul)*, a vrut să-i descrie pe țărani. Dar, deși se poate desluși o asemănare de intenție la un moment dat între romancier și poet, totuși, în ceea ce privește realizarea, Verhaeren se îndepărtează de intențiile sale proprii, vizionarul din el ia cîrma creației și pornește pe valuri de metafore către o interpretare personală a naturii și a vieții. Dealtfel, nici Zola, cu toată intenția lui de a face din roman un rezervor de „documente omenești", după însăși expresia lui, nu s-a ținut cu strictețe de programul pe care și l-a impus. Lucrul nu e de mirare. Șeful școlii naturaliste a fost un sacerdot romantic, care s-a caterisit singur, dar în care vechea vocație nu s-a stins niciodată. Dacă documentarea lui Zola este exactă, în schimb expresia lui este excesiv și pitoresc romantică. Descripțiile și portretele lui se umflă repede pînă la colosal într-un mod analog cu acela al lui Victor Hugo.

Și pentru că a venit vorba de influențe, și fără a zăbovi prea mult asupra lor, s-ar putea găsi în Verhaeren vreo influență din Hugo? O cercetare amănunțită, în afară de o migăloasă adunare de asemănări mărunte, n-ar aduce nici o explicație în ce privește firea adîncă a poetului și temele lui fundamentale. Și chiar în acele asemănări, de ton mai ales, cred că e vorba mai mult de-o înrudire, decît de-o influență. Hugo și Verhaeren se aseamănă în unele privințe. Amîndoi sînt vizionari, impetuoși și hiperbolici, cu o imaginație împinsă către construcții colosale și cu un simț adînc al infinitului cosmic. Amîndoi întrebuințează cu predilecție anumite cuvinte și epitete, care denotă acest gust pentru colosal, pentru grandios, pentru supradimensional. Deschizi un volum de poezii de Hugo, din perioada ultimă a creației lui, de după 1850, de la *Les Contemplations* înainte, și aproape nu e pagină în care să nu dai de cuvintele *sombre, énorme, abîme, gouffre, terrible, formidable*. Deschizi un volum de Verhaeren, mai cu seamă *Forțele tumultuoase, Multipla splendoare, Ritmurile suverane*, și mai la fiecare pagină întîlnești : *éblouissant, éblouir, immense, immensément*,

infiniment, myriadaire, inassouvi. Cuvintele caracteristice sînt altele la fiecare dintre cei doi poeți, dar în ce privește conținutul sînt din aceeași categorie, a colosalului, a imensității, a nesfîrșitului. Este, desigur, o apropiere între amîndoi poeții, dar nu pe bază de influență, ci de înrudire. Avîntul către viitor, către mai bine, către progres, apare și la unul și la celălalt, cu mai mult fior romantic la Hugo, cu mai multă certitudine realistă la Verhaeren.

Această certitudine realistă dă lui Verhaeren un caracter propriu, foarte vizibil. Verhaeren este un terestru, un om îndrăgostit de splendorile precise ale pămîntului. Amintirea pămîntului nu-l părăsește nici chiar cînd se avîntă în spațiul cosmic; el nu se lasă cuprins, ca Hugo și ca toți marii romantici, de fiorul abisului metafizic, sau se lasă cuprins numai în treacăt.

Totuși, înainte de a ajunge la acest echilibru, la aceste „forțe tumultuoase", dar luminoase totodată și optimiste, la această splendoare în mii și mii de forme, la aceste „ritmuri suverane", poetul a trecut printr-o perioadă de zbucium, de îndoială și de deznădejde. Această perioadă, în jurul anului 1890, se află exprimată în trei volume publicate în 1887, 1888 și 1890, *Les Soirs (Serile), Les Débâcles (Prăbușirile)* și *Les Flambeaux noirs (Făcliile negre).* Cele trei teme fundamentale, de care am vorbit, peisajul natal, viața modernă și avîntul către viitor, nu sînt atinse aici decît întîmplător și, cînd apar, sînt întunecate de starea de prăbușire psihică de care e stăpînit poetul. În poezia lui Verhaeren este o imagine care exprimă avîntul lui către viitor și care în diverse variante revine de multe ori. Este imaginea unei nave care pornește în larg. Nava aceasta care, după împrejurări, poate fi o corabie cu pînze ori un pachebot, este una din imaginile centrale ale poeziei lui Verhaeren și cu ea se asociază în chipul cel mai firesc și mai potrivit imaginea vîntului, vîntul formînd, dealtfel, un acompaniament aproape continuu în creația poetului. În *Făclile negre* găsim aceste două

imagini, dar sub ce formă ? Iată cîteva strofe din poemul intitulat *Départ (Plecare)* :

La mer choque ses blocs de flots contre les rocs
Et les granits du quai, la mer démente,
Tonnante et gémissante, en la tourmente
De ses houles montantes.

. . . .

Et ses hauts mâts craquants et ses voiles claquantes,
Mon navire d'à travers tout casse ses ancres :
Et cap sur le zénith
Bondit vers la tempête,
Bête d'éclair, parmi la mer.
Dites, vers quel inconnu fou
Et vers quels somnambulesques réveils
Et vers quels au-delà et vers quels n'importe où
Convulsionnaires soleils ?
Dites, vers quel rocher, vers quel écueil,
Vers quel trépas, vers quel cercueil,
Vers quel cassement d'or
De proue et de sabord,
Dites, vers quel mirage ou quel martyre
Bondit le mors aux dents de mon navire ?

[Marea-şi izbeşte blocurile ei de valuri de stîncile şi de granitul cheiului, marea dementă care tună şi geme, în zbuciumul talazurilor ei... Trosnind din catarguri şi pocnind din vele, nava mea răzbătătoare îşi rupe ancorele şi, îndreptîndu-se către zenit, s-aruncă în furtună, făptură de fulger, în largul mării. Spuneţi, spre ce necunoscut zălud, spre ce treziri somnambulice şi spre ce zări de dincolo de zări şi către cine ştie ce spasmodici sori... Spuneţi, spre care stîncă, spre care colţ de stîncă. spre care moarte şi spre care sicriu, spre care frîngere de aur a prorei, spre ce miraj, spre ce mucenicie s-avîntă neînfrîntă nava mea ?]

Nava pornește, dar în pînzele ei suflă vîntul negru al deznădejdii ; zările spre care merge sînt întunecate de furtună. Ea este imaginea șovăielii, a neîncrederii și a descurajării de care e cuprins poetul, bolnav sufletește și fizicește la epoca în care compunea poemele din *Făcliile negre*. Verhaeren, fire robustă, își învinge însă boala. Să urmărim puțin imaginea navei, purtată de felurite vînturi, de-a lungul operei sale poetice. Făcliile negre ale deznădejdii și ale furtunii sînt din 1890. Să deschidem volumul *Les Visages de la vie (Chipurile vieții)*, care e din 1899. Să ne oprim la prima poezie, *La marginea cheiului* :

Vers des couchants en or broyé,
Vers des rivages foudroyés,
Depuis des ans j'ai navigué...
Vers des espoirs bientôt anéantis
L'orgueil au vent je suis parti...

Au cassement de soufre et d'or
D'un ciel d'ébène et de portor
J'ai regardé s'ouvrir la nuit
Si loin vers l'immense inconnu,
Que mon désir n'est point encor
Jusqu'aujourd'hui
Du bout du monde revenu...

L'âpre univers est un tissu de routes
Tramé de vent et de lumière ;
Mieux vaut partir, sans aboutir,
Que de s'asseoir, même vainqueur, le soir,
Devant son oeuvre coutumière,
Avec dans son coeur morne, une vie
Qui cesse de bondir au delà de la vie.

Dites la mer au loin qui prolonge la mer ;
Et le suprême et merveilleux voyage,
Vers on ne sait quel charme et quel mirage
Se déplaçant au cours des temps ;

Dites les blancs signaux vers les vaisseaux partout
Et le soleil qui brûle et qui déjà déchire
Son voile en or devant l'essor de mon navire.

[Spre ce apusuri de aur sfărîmat, spre care țărmuri fulgerate, de ani și ani am navigat... Către speranțe repede zdrobite am plecat fluturîndu-mi în vînt orgoliul... Am cutreierat sub sticloase miezuri de noapte, curente puternice care fac înconjurul pămîntului. În frîngerea de sulf și aur a unui cer de abanos și marmură galbenă, am văzut cum se deschide noaptea atît de larg spre necunoscutul fără margini, încît dorința mea nici pînă azi nu s-a întors de la capătul lumii... Asprul univers e o țesătură de drumuri, urzită din vînt și lumină ; mai bine să pleci fără s-ajungi decît să te așezi, chiar învingător de-ai fi, seara, în fața lucrului tău obișnuit, purtînd în inima întunecată o viață care nu se mai avîntă dincolo de viață... O ! marea-n depărtare, care prelungește marea, și suprema și minunata călătorie spre nu știu ce vrajă și spre nu știu ce miraj care își schimbă locul de-a lungul vremii. O ! albele semnale ce-ntîmpină pretutindeni navele și soarele care arde și care de pe acum își sfîșie vălul de aur în fața avîntului navei mele.]

Mai sînt încă ecouri din vechile furtuni, dar atmosfera s-a luminat și finalul e în plin soare. Chipurile vieții se încheie cu poemul *Către mare* :

Le vent futile et pur n'est que baisers ;
Et les écumes
Qui doucement échouent
Contre les proues
Ne sont que plumes :
Il fait dimanche sur la mer !

[Vîntul ușuratec și curat e numai sărutări și spumele care domol se fărîmă de proră nu sînt decît fulgi : e duminică pe mare !]

Atmosfera s-a limpezit cu totul. Bucuria de-a trăi a luat locul descurajării de odinioară. Nici un scoborîș nu mai este îngăduit. Un vers din *Multipla splendoare* exprimă aceasta aforistic : „La vie est à monter et non pas à descendre" („Viața e de urcat, nu de scoborît"). Versul acesta poate sluji de epigraf poeziei lui Verhaeren, de la *Chipurile vieții* pînă la volumul postum *Les Flammes hautes (Flăcările înalte).*

Limpezimea este tot așa de evidentă în felul cum i se înfățișează poetului vîntul. În *Les Villages illusoires (Satele iluzorii)*, din 1894, vîntul era sălbatic, dușmănos și lugubru :

Sur la bruyère longue infiniment
Voici le vent cornant novembre...
L'avez-vous rencontré le vent
Au carrefour des trois cent routes,
L'avez-vous rencontré le vent,
Celui des peurs et des déroutes... ?

[Pe cîmpul cu ciulini, larg la nesfîrșit, vîntul sună din corn noiembrie... Ați întîlnit voi vîntul la răspîntia celor trei sute de drumuri ? Ați întîlnit vîntul, vîntul spaimelor și al derutelor ?]

În volumele de după 1900, în care poetul își arată tot mai hotărît optimismul, încrederea în progres și avîntul către viitor, vîntul e prietenos și înviorează cu sufletul lui puternic inimile, răspîndind vigoare și sănătate ; în *Multipla splendoare*, Verhaeren închină un întreg poem luminos *Pentru gloria vîntului* :

Le vent est clair dans le soleil,
Le vent est frais sur les maisons...

Si j'aime, admire et chante avec folie
Le vent,
Et si j'en bois le vin fluide et vivant
Jusqu'à la lie
C'est qu'il grandit mon être entier et c'est qu'avant
De s'infiltrer, par mes poumons et par mes pores,
Jusqu'au sang dont vit mon corps
Avec sa force rude ou sa douceur profonde
Immensément, il a étreint le monde.

[Vîntul e limpede la soare, vîntul e proaspăt peste case... Dacă vîntul mi-e drag și îl admir și îl cînt și dacă îi beau vinul fluid și viu pînă la fund, asta e din pricină că el înalță întreaga mea ființă și din pricină că înainte de-a pătrunde prin plămîni și prin pori pînă la sîngele din care trupul meu trăiește, cu duioșie adîncă sau cu aspră vlagă, nemărginit, a strîns în brațe lumea-ntreagă.]

Înainte de a urmări mai departe tema navei în drum spre zările viitorului, să cercetăm puțin cea de-a treia temă principală a poeziei lui Verhaeren, și anume viața modernă caracterizată prin industrializare, mașinism și progres tehnic, viața pe care la începutul secolului nostru Verhaeren o vede mai cu seamă în dezvoltarea marilor orașe.

Și această temă, ca și tema avîntului către viitor, este tratată în mai multe moduri, potrivit cu diversele stări psihice ale poetului. Iat-o în două volume din prima perioadă, de dinainte de 1900, *Les Villes tentaculaires (Orașele tentaculare)* (1895) și *Les Campagnes hallucinées (Cîmpiile halucinate)* (1893). Poeziile din aceste volume sînt scrise imediat după criza de deznădejde și de pesimism exprimată în *Făcliile negre.* Tonul e aspru, imaginile sînt încă cumplite și crunte ; orașul mare e o caracatiță care își întinde tentaculele tot mai departe pe cîmpie, și satele sînt absorbite încetul cu încetul de aceste tentacule. În *Cîmpiile halucinate* nu este aproape nici un

tablou luminos. E destul să cităm cîteva titluri care spun tot : *Cel ce dă sfaturi rele, Păcatul, Cerșetorii, Molimele, Năpasta*. Șapte poezii poartă fiecare titlul *Cîntec de nebun*. Toate aceste poezii sînt întunecate și sfîșietoare prin subiectele lor, prin descripția mizeriei și a necazurilor provocate de mizerie, dar tonul este, deși aspru, generos și bun. Cum bine observă Albert Mockel (*Emile Verhaeren, poète de l'énergie*), în *Cîmpiile halucinate*, „pesimismul nu-și mai găsește în el însuși originea și obiectul așa cum se întîmplă în *Făcliile negre*. Verhaeren cercetează acum nenorocirea altora și, față de răul pe care-l observă, este cuprins de milă". Apare aici o trăsătură principală a poeziei lui Verhaeren de după 1891, altruismul, adînca lui simpatie față de oameni, dragostea lui de oameni.

Dar poetul nu se oprește prea mult la acest sentiment de milă pasivă. În *Orașele tentaculare* apare, pe lîngă milă, un alt sentiment tot atît de adînc : indignarea, care se schimbă repede în revoltă și se exprimă într-o chemare la luptă pentru răsturnarea unei proaste orînduiri. Iată, din acest volum, o imagine a orașului în revoluție, a orașului în care se ridică baricade. Versurile fac parte din poemul *Revolta* :

La rage, elle a bondi de terre
Sur un monceau de pavés gris,
La rage immense avec des cris,
Avec du sang féroce en ses artères,
Et pâle et haletante
Et si terriblement
Que son moment d'élan vaut à lui seul le temps
Que met un siècle en gravitant
Autour de ses cent ans d'attente.

Tout ce qui fut rêvé jadis :
Ce que les fronts les plus hardis
Vers l'avenir ont instauré ;
Ce que les âmes ont brandi,
Ce que les yeux ont imploré,

Ce que toute la sève humaine
Silencieuse a renfermé
S'épanouit aux mille bras armés
De ces foules brassant leur houle avec leurs haines.

Tuer pour rajeunir et pour créer !
Ainsi que la nature inassouvie
Mordre le but, éperdûment,
À travers la folie énorme du moment :
Tuer ou s'immoler pour tordre de la vie !

[Mînia a sărit din mormînt pe un morman de caldarîm cenuşiu, mînia fără margini, cu strigăte, cu sînge sălbatic în artere, palidă şi gîfîind, şi atît de cumplită, încît clipa ei de avînt face ea singură cît timpul care îi trebuie unui secol ca să urce de-a lungul sutei lui de ani de aşteptare. Tot ce s-a visat odinioară, tot ce minţile cele mai îndrăzneţe au instaurat spre viitor, tot ce au fluturat sufletele, ce-au implorat ochii, ce-a ascuns în ea, tăcută, seva omenească, se arată acum în miile de braţe înarmate ale acestor mulţimi care-şi frămîntă talazurile cu ura lor. Să ucizi ca să înnoieşti şi să creezi. Să atingi cu-nverşunare ţelul, la fel cu natura nesăturată, trecînd prin nebunia enormă a clipei ; să ucizi sau să te jertfeşti ca să storci viaţă !]

Odată cu revolta, se naşte şi speranţa, speranţa în viitor. Către acest viitor se îndreaptă şi cercetările şi cuceririle ştiinţei. Într-un poem din acelaşi volum şi care e intitulat *Căutarea,* Verhaeren cîntă setea de adevăr şi pasiunea ştiinţei. Iar poemul final din *Oraşele tentaculare* e plin de lumină şi de încredere ; în el se iveşte prima oară în chip hotărît şi strălucitor tema avîntului către viitor ; şi chiar *Către viitor* se numeşte şi poemul. Motivul acestui poem este încrederea în cuceririle minţii omeneşti şi speranţa că datorită cunoaşterii adevărului

științific lumea va fi mai bună și oamenii vor fi mai fericiți :

Dans le ferment, dans l'atome, dans la poussière,
La vie énorme est recherchée et apparaît.
Tout est capté dans une infinité de rets
Que serre ou que distend l'immortelle matière.

Héros, savant, artiste, apôtre, aventurier,
Chacun troue à son tour le mur noir des mystères.
Et grâce à ces labeurs groupés ou solitaires,
L'être nouveau se sent l'univers tout entier.

[În ferment, în atom, în pulbere, viața enormă este căutată și apare. Totul este captat într-un număr nesfîrșit de plase pe care le strînge sau le întinde materia nemuritoare. Erou, savant, artist, apostol, explorator, fiecare găurește la rîndul lui zidul negru al misterelor. Și datorită acestor străduințe, grupate sau izolate, omul cel nou se simte una cu întregul univers.]

Sîntem din nou în plină temă a avîntului către viitor, temă care de acum înainte, mai ales în volumele de după 1900, va domina opera lui Verhaeren, împletită sau vrîstată cu prima temă fundamentală pe care am relevat-o, și anume oamenii și locurile din Flandra. În tratarea de către Verhaeren a acestei teme, a pămîntului natal, se observă aceeași dezvoltare ca și în tratarea temei progresului industrial. Este o dezvoltare de la întunecat la luminos, de la zbuciumul nehotărîrii și al îndoielii la afirmarea încrederii depline în forța creatoare a omului.

În *Forțele tumultuoase*, din 1902, Verhaeren cîntă energia morală a omului, acțiunea regeneratoare și înnoitoare și mereu avîntul către viitor. Și acest volum începe cu un poem, *Pe mare*, al căutării nemărginite, simboli-

zată și aici de nava care pleacă în larg, de data asta plutind numai în lumină :

Le vaisseau clair
Avait des mâts et des agrès si fins
Et des drapeaux si bellement incarnadins,
Qu'on eût dit un jardin
Qui s'en allait en mer...

[Nava luminoasă avea catarguri și funii atît de fine și steaguri roșii atît de frumoase încît ai fi zis că-i o grădină care pleca pe mare.]

Nava aceasta se duce să caute miracolul, așa cum apare în vechi credințe și în basme :

C'était par ces soirs d'or de Flandre et de Zélande,
Où les parents
Disent aux enfants
Que les Jésus vont sur la mer.

Le vaisseau clair
S'en fut en leur rencontre...

Le vaisseau clair roula le jour, tangua la nuit,
Cingla vers des golfes et vers des îles
Vêtus de lune aimante et de soleil docile...

[Era într-una din acele seri de aur din Flandra și Zelanda, cînd părinții spun copiilor că Isus merge pe mare. Nava cea luminoasă a plecat în întîmpinarea lui... Nava cea luminoasă a mers zi și noapte, s-a îndreptat către golfuri și către insule înveșmîntate-n lumină de lună drăgăstoasă și în lumină de soare blînd...]

Dar vechile miracole au murit. Călătoria aceasta e zadarnică :

Il fit parmi les caps et les îles tranquilles
Un beau voyage puéril.

[Ea a făcut printre capuri şi insule liniştite o frumoasă călătorie inutilă.]

Şi nava se întoarce în port :

Le navire rentra comme un jardin fané,
Drapeaux éteints, espoirs minés,
Avec l'effroi de n'oser dire à ceux du port
Qu'il avait entendu, là-bas, de plage en plage
Les flots crier sur le rivage
Que Pan et que Jésus, tous deux, étaient des morts

[Nava s-a întors ca o grădină veştejită, cu steaguri stinse, cu speranţe surpate, cu spaima de a nu îndrăzni să spună celor din port că a auzit, din plajă-n plajă, valurile strigînd la ţărmuri că Pan şi Isus, amîndoi, au murit.]

Dar nu-i nimic dacă miracolele vechi au murit. Se vor găsi alte miracole, descoperiri minunate ale inteligenţei umane în căutare de adevăr. Aşa gîndesc marinarii cei tineri ai navei :

Mais ses mousses dont l'âme était restée
Aussi fervente et indomptée
Que leur navire à son départ,
L'amarrèrent près du rempart ;
Et dès la nuit venue, avec des cris de fête,
Ils s'enfuirent dans la tempête,
Tout en sachant que l'orage géant
Les pousserait vers d'autres océans

Sans cesse en proie à des rages altières,
Et qu'il faudrat quand même, encor,
Toujours, en rapporter des désirs d'or
Et des victoires de lumière.

[Dar marinarii cei tineri, al căror suflet rămăsese tot așa de plin de rîvnă și tot așa de neînfrînat ca și nava lor la plecare, o legară lîngă dig ; și cum s-a făcut noapte, cu strigăte de bucurie au plecat pe furtună, știind că vijelia uriașă îi va purta spre alte oceane, pradă neîncetat unor mîndre pasiuni, și că ei vor trebui oricum și din nou, mereu, să aducă de-acolo dorinți de aur și victorii de lumină.]

Verhaeren a fost, dacă nu cel dintîi care a introdus mașina în poezia franceză (Maxime du Camp, de exemplu, consacrase un poem locomotivei încă de pe la 1850), a fost însă cel dintîi poet francez care a introdus în poezia lui mașina, fabrica, mina, în chip abundent și susținut, în poeme întregi și chiar în cicluri de poeme. Industria și tehnica îi oferă minunile noi pe care le caută marinarii cei tineri ai navei simbolice din poezia citată. Poemul final al *Ritmurilor suverane*, și care se numește *Le navire (Nava)*, reprezintă apogeul temei esențiale a avîntului către viitor :

Nous avancions tranquillement sous les étoiles ;
La lune oblique errait autour du vaisseau clair,
Et l'étagement blanc des vagues et des voiles
Projetait sa grande ombre au large sur la mer. [...]

Dans le mât d'artimon et le mât de misaine
De l'arrière en avant où se dardaient ses feux,
Des ordres, nets et continus comme des chaînes,
Se transmettaient soudain et se nouaient entre eux.

Chaque geste servait à quelque autre plus large
Et lui vouait l'instant de son utile ardeur,
Et la vague portant la carène et sa charge
Leur donnait pour support sa lucide splendeur. [...]

La belle immensité exaltait la gabarre
Dont l'étrave marquait les flots d'un long chemin.
L'homme qui maintenait à contre-vent la barre
Sentait vibrer tout le navire entre ses mains.

Il tanguait sur l'effroi, la mort et les abîmes
D'accord avec chaque astre et chaque volonté,
Et maîtrisant ainsi les forces unanimes
Semblait dompter et s'asservir l'éternité.

[Înaintam liniştiţi sub stele : lumina piezişă plutea în preajma navei luminoase, şi etajarea albă a valurilor şi a pînzelor îşi proiecta marea umbră în largul mării. [...] Pe catargul din faţă şi pe catargul din urmă, de la pupă la proră, unde îi sclipeau luminile, ordine, limpezi şi continui ca nişte lanţuri, se transmiteau repede şi se înnodau între ele. Fiecare gest servea altui gest mai larg şi îi consacra clipa folositoarei lui ardori, şi valul purtînd carena şi încărcătura ei le dădea drept suport lucida lui splendoare. [...] Nemărginirea frumoasă exalta corabia, a cărei etravă croia un drum lung pe valuri. Omul care ţinea cîrma împotriva vîntului simţea cum vibrează toată nava în mîinile lui. Plutea peste spaimă, peste moarte şi peste abisuri, de acord cu fiecare astru şi fiecare voinţă. Şi stăpînind astfel forţele unanime, părea că domesticeşte şi supune eternitatea.]

În jurul celor trei teme fundamentale, pe care am căutat să le scot în evidenţă, poetul grupează toate aspiraţiile înalte ale omului, către dreptate, către libertate, către adevăr, către perfecţiunea morală, precum şi senti-

mentele luminoase, dragostea, prietenia, admirația și, legîndu-le strîns pe toate, sentimentul adînc al solidarității umane. Permanența acestor teme luminoase de-a lungul operei poetice a lui Verhaeren dă acesteia o coeziune și o unitate adîncă în ce privește fondul. Totodată, monotonia, care ar putea rezulta din repetarea prea deasă a acestor teme, este evitată în chip tot așa de susținut, datorită unei expresii variate și mereu înnoite.

1955

DESPRE POEZIA ROMÂNĂ DINTRE 1920 şi 1940 ÎN RAPORT CU POEZIA EUROPEANĂ *

Împărţirea pe perioade a istoriei literaturii este necesară studiul metodic al literaturii şi uşurează acest studiu, fixînd puncte de popas şi de plecare. Nu trebuie uitat, însă, nici o clipă că dezvoltarea literaturii are loc în chip continuu, că această dezvoltare se poate săvîrşi mai încet sau mai repede după cum producţia literară, la un moment dat, e mai săracă sau mai bogată, din cauze care se produc atît în sînul literaturii înseşi, cît şi în societatea în care literatura ia naştere. Perioadele de dezvoltare ale literaturii nu se pot fixa cu precizie absolută, ceea ce înseamnă că datele de la care ele încep şi la care se termină sînt într-o oarecare măsură convenţionale şi aceasta fiindcă între aceste perioade nu există o limită precisă. Transformările în acest domeniu nu se produc brusc, ci pe încetul. Lucrul acesta a fost dovedit demult, şi astăzi nimeni nu mai consideră, de exemplu, Renaşterea e ca un fenomen ivit pe neaşteptate şi toată lumea e de acord că rădăcinile ei se prelungesc în epoca Evului Mediu. Tot aşa, romantismul, sub aspectul lui de curent literar şi nu de dispoziţie psihică, nu s-a produs dintr-o dată, în chip spontan şi imediat, ci a avut o lungă perioadă de pregătire şi de coacere, tot aşa cum a avut şi o bogată descendenţă care ajunge pînă în

---

* Prelegere ţinută în 1965 la Cursurile de vară pentru străini, de la Sinaia.

pragul secolului nostru, cu simbolismul, care este o prelungire a romantismului, dacă nu cumva chiar o formă de romantism foarte bine caracterizată prin punerea la contribuţie în creaţia poetică a visului şi a stărilor sufleteşti crepusculare.

Aceste observaţii se aplică cu tot atîta justeţă nu numai la istoria literaturii universale, ci şi la istoria unei singure literaturi. Împărţirea pe secole, pe jumătăţi şi sferturi de secole, poate să corespundă unei necesităţi didactice, dar nu corespunde aproape niciodată şi nu coincide decît foarte rar cu etapele de dezvoltare a unei literaturi. Epocile literare trebuie socotite după conţinutul lor, şi nu potrivite după datele calendarului.

Cînd se ia în cercetare o anumită epocă din dezvoltarea unei literaturi sau din dezvoltarea unui gen literar în limitele unei literaturi naţionale, trebuie să se ţină seama şi să se arate măcar în linii generale care sînt caracterele de bază ale acelei literaturi. Firea profundă a unei literaturi apare în orice epocă a dezvoltării ei, fiind întotdeauna posibil ca în unele epoci această fire să iasă la iveală cu mai multă, iar în alte epoci cu mai puţină vigoare. Numai dacă se stabileşte acest lucru se poate face o comparaţie utilă între o literatură naţională şi literatura universală.

În orice literatură, la un moment dat al dezvoltării sale, începe să se contureze o tradiţie. Aş înţelege prin tradiţie literară un ansamblu, mai mult sau mai puţin orînduit, de obişnuinţe, de maniere, de apucături şi în acelaşi timp un mănunchi de modele şi de exemple, consacrate printr-o lungă cultivare, aşadar un tezaur de valori clasice. Tradiţia presupune, deci, oarecare trecere de timp şi, în momentul în care începe să apară, o perioadă de dezvoltare deja săvîrşită.

Literatura română modernă se iveşte tîrziu în ansamblul literaturii europene ; primele monumente literare vrednice de a fi socotite ca valoroase apar pe la mijlocul primei jumătăţi a secolului al nouăsprezecelea.

De la început, literatura română modernă s-a dezvoltat sub îndemnul unei nevoi înfrigurate de a exista, într-un tempo grăbit şi repezit. Începutul ei are loc într-o epocă de înnoire a literaturii universale, epoca înnoirii romantice.

Născută într-o perioadă de romantism european, literatura română modernă a fost una din puţinele literaturi din Europa care nu şi-au făcut stagiul clasic şi s-au dezvoltat în plin romantism. Literatura română modernă ia naştere şi-şi are perioada de creştere într-o epocă de mari răsturnări literare, în epoca în care romantismul reacţiona împotriva tradiţiei clasice, care timp de două secole stăpînise cu străşnicie literatura Europei. Faptul acesta este foarte important, pentru că el a avut o influenţă hotărîtoare în multe privinţe asupra conţinutului, asupra stilului, asupra sensului general al literaturii române în tot cursul celor o sută şi cincizeci de ani în care ea, acumulînd etapele şi săvîrşind într-un timp scurt o evoluţie de cîteva secole, a ajuns astăzi la bogăţie în ce priveşte conţinutul şi la strălucire în ce priveşte expresia.

În momentul cînd, după cum am spus, apar primele monumente valoroase ale literaturii române moderne, adică în jurul anului 1840, în literatura europeană se săvîrşise o revoluţie adîncă, revoluţia romantică, nu deodată, ci de-a lungul a cîtorva decenii. Romantismul deşteptase gustul pentru folclor, pentru poezie populară, gust care în epoca clasică fusese puţin sau chiar deloc cultivat. Cercetarea poeziei poporului, studiul acestei poezii şi cultivarea de către scriitori a temelor populare sînt consecinţele imediate şi necesare ale dragostei de literaturile naţionale, fenomen care de asemenea caracterizează mişcarea romantică. Conştiinţa literară naţională nu se arătase încă niciodată cu puterea cu care s-a arătat în perioada de înflorire romantică. Romanticii, mai ales romanticii germani şi într-o mare măsură şi romanticii englezi, au pornit curentul de deşteptare a tradiţiei literare naţionale odată cu reacţia lor împotriva clasicismului,

care, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, se instaurase în literatura franceză și de acolo se răspîndise în literaturile Europei, dar rămăsese perfect adaptat numai în Franța. Adaptarea aceasta nu se putea întîmpla decît în țara lui Descartes și într-o literatură care, prin firea ei, era dominată de ordine, de bun-simț și de gust. Toată literatura clasică franceză dă o emoție estetică ordonată, o plăcere filtrată prin inteligență. Iată de ce această literatură caută întotdeauna să exprime ceea ce e general, sacrificînd individualul în favoarea tipicului. Și tocmai din cauza potrivirii dintre sufletul francez și caracterul clasicismului, acesta din urmă a înflorit în Franța în chip natural. În alte literaturi însă fenomenul a avut altă înfățișare. Acolo clasicismul s-a introdus ca o modă, ca o manieră impusă din afară. Acest lucru se vede mai ales în literaturile germanice care niciodată, nici chiar în perioada lor cea mai plină de imitație clasică, n-au ajuns să se supună pe de-a-ntregul manierei clasice franceze.

Totuși, nu se explică numai prin imitația modei forța de expansiune a clasicismului în haina lui franceză. Era, desigur, în esența acestui clasicism, care a ajuns repede european, o scînteie de absolut uman în stare să aprindă creația literară în toate timpurile și în toate locurile. Clasicismul, prin firea lui, tinde către universalitate, tinde să devină un patrimoniu internațional de valori intelectuale, sufletești, literare, care alcătuiesc un mănunchi de modele și un îndreptar valabil mereu.

După cum se știe, punerea în valoare a poeziei populare începe în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, mai întîi în Anglia și în Germania (*Reliques of Ancient English Poetry* a lui Thomas Percy e din 1765, *Volkslieder* ale lui Herder sînt din 1778—1779) și continuă pînă către mijlocul secolului următor ca un fenomen extins asupra tuturor literaturilor. Literatura română modernă, care se dezvoltă după 1830, este de la început și în chip adînc marcată de acest fenomen. Să nu ne grăbim totuși să explicăm aceasta numai prin ambianța epocii. Ideile de punere în valoare a folclorului erau dominante la acea

epocă şi făceau parte din atmosfera literară a vremii. Dar pe lîngă aceasta, şi în chip mult mai hotărîtor, este faptul că scriitorii români din acea epocă vedeau în poezia populară temelia sigură şi trainică a unei creaţii poetice naţionale, cu trăsături originale, capabile s-o deosebească de celelalte poezii. De la început, deci, ceea ce distinge creaţia poetică românească este legătura strînsă cu poezia populară şi cultivarea acesteia în ceea ce priveşte temele cît şi, mai ales, în ce priveşte limba. Poezia românească modernă şi-a găsit astfel chiar de la început elementele unei tradiţii în legătura ei adîncă cu folclorul. În dezvoltarea literaturii române poezia a şi ajuns la înflorire înaintea tuturor celorlalte genuri literare, atingînd cu Eminescu o culme de mare înălţime. Înflorirea în scurt timp a poeziei a mers concomitent cu grija de-a scrie frumos, chiar în acea epocă eroică în care scriitorii nu se gîndeau atîta să scrie frumos cît să scrie cu folos. Şi e vrednic de remarcat faptul că numai şapte ani după ce Heliade Rădulescu spusese : „nu e vremea de critică, copii ; e vremea de scris, şi scrieţi cît veţi putea, cum veţi putea“ (*Asupra traducţiei lui Omer*, 1837), Costache Negruzzi, într-o *Scrisoare* din 1844, întreba : „Spune-mi, nu-ţi place mai bine traducţia lui Dosoftei *cu-ncheieturi socotite*, care nu te osteneşte cînd o citeşti, nu are fraze mari, întortochiate şi scîlciate ?“ Tradiţia scrisului artistic se înjghebează de pe atunci, odată cu aceea a povestirii (*Alexandru Lăpuşneanu* e din 1840), specie literară care avea să cunoască şi ea în literatura română o strălucire cu totul deosebită, darul povestirii fiind fără nici o îndoială unul din caracterele cele mai adînci ale acestei literaturi.

Literatura română modernă, datorită legăturii ei strînse cu poezia populară precum şi cu monumentele literaturii vechi reprezentate prin scrierile cronicarilor, a izbutit chiar de la început să asimileze influenţele şi să ajungă din urmă în mai puţin de un secol principalele literaturi europene care aveau în urma lor o perioadă de

dezvoltare de şapte-opt secole, dintre care aproape două de disciplină clasică.

După primul război mondial, în preajma anului 1920, această dezvoltare se săvîrşise aproape cu totul. Ajunseseră la înflorire aproape toate speciile literare, din toate genurile.

Poezia şi povestirea, pentru care se iviseră chiar de la început elemente capabile să fondeze o tradiţie, dăduseră cea dintîi cu Eminescu, Macedonski şi Coşbuc, cea de-a doua cu Creangă, Brătescu-Voineşti, Sadoveanu, opere de primul rang. Dramele istorice, în versuri ale lui Alecsandri, în proză ale lui Delavrancea, comediile lui Caragiale creaseră şi consolidaseră genul dramatic românesc. Romanul românesc, după Nicolae Filimon şi Duiliu Zamfirescu, avea să ajungă şi el la maturitate cu Liviu Rebreanu.

După o scurtă şi nu prea fructuoasă experienţă simbolistă, culminînd în lirica răsunătoare şi magniloquentă a lui Ion Minulescu (1881—1944), care, la acea dată, dăduse operele sale cele mai bune, poezia românească se afla în preajma anului 1920 în pragul unor noi experienţe şi îmbogăţiri.

O nevoie febrilă de înnoire caracterizează mişcarea poetică universală de după războiul din 1914—1918. Această nevoie n-a venit deodată, ea îşi are rădăcinile încă de la începutul secolului şi chiar mai departe în trecut, dar catastrofa războiului a dus-o la extrem. Arthur Rimbaud exprimase aceasta încă de la 1872, într-una din *Iluminaţiile* sale : „Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. Assez connu. Les arrêts de la vie. O Rumeurs et Visions ! Départ dans l'affection et le bruit neufs." („Am văzut destule. Viziunea s-a întîlnit pretutindeni. Am avut destule. Vuiet de oraşe, seara şi la soare, mereu. Am cunoscut destule. Popasurile vieţii. O, vuiete şi viziuni ! Plecare în mijlocul unei afecţiuni noi şi al unui zgomot nou.") Expresionismul german, care, în poezie, dăduse deja pe Georg Heym şi pe Georg Trakl

și primele volume ale lui Franz Werfel, era în plină înflorire în dramă și în proză. Dar formula la modă începea să fie pretutindeni, și mai cu seamă în Franța, modernismul. Se înțelegea sub modernism pe vremea aceea literatura de avangardă în general, așadar orice mișcare literară care tăgăduia valorile trecutului și pretindea să creeze din nou nu numai expresia, ci chiar conținutul însuși al literaturii. Această pretenție nu corespundea în general deloc unei realități, și aceasta în primul rînd din pricină că toate aceste mișcări cuprinse sub numele de modernism duceau lipsă de personalități creatoare. Sub influența unui vag bergsonism (perceperea „eului interior" cu ajutorul intuiției) și încă și mai mult sub influența psihoanalizei lui Freud, protagoniștii curentelor literare de avangardă agitau idei, unele din ele interesante, originale, ciudate, dar nu izbuteau să creeze nici o operă. Lucrul acesta dealtfel era consecința foarte logică a însuși programului lor. Suprarealismul, de exemplu, după însăși definiția lui André Breton din *Manifeste du Surréalisme* (1924, p. 46), este : „Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale." („Automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm fie în vorbă, fie în scris, fie în oricare alt chip, funcționarea reală a gîndirii. Dicteul gîndirii, în afara oricărui control al rațiunii, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.") Dar aceasta înseamnă negarea principiului poetic, tăgăduirea personalității generatoare de poezie și înlăturarea artei care organizează materialul poetic încă inform. Arta este organizare. Creația poetică fără această organizare este incomunicabilă.

Suprarealiștii reduceau actul poetic la scormonirea subconștientului, aplicînd (cum însuși Breton spune în *Manifestul* său) metoda psihoanalitică. Din subconștient ei scoteau, prin „dicteul gîndirii", manifestat în scrierea

automatică, un minereu de fapte psihice, pe care îl lăsau în stare brută, nelucrat, necomunicabil și neinteligibil chiar pentru conștiința din adîncurile căreia fusese scos. Este deci explicabil de ce suprarealismul n-a lăsat nici o operă poetică propriu-zisă. Talentele adevărate, care s-au dezvoltat la început înlăuntrul acestui curent pseudo-literar, n-au dat poezie decît numai în măsura în care s-au îndepărtat de suprarealism și au renunțat la scrierea automatică. Fenomenul suprarealist, despuiat de acest titlu pretențios și vag, a fost pe vremea aceea mult mai general și a apărut și în alte literaturi, nu numai în cea franceză, și, acolo unde a apărut, n-a avut cu suprarealismul francez nici un raport de influență, ci cel mult de înrudire. În literatura engleză acest dicteu al gîndirii, această secțiune în clipa psihică, s-a manifestat îndeosebi în proză. *Ulysses* și mai ales *Finnegan's Wake (Priveghiul lui Finnegan)* de James Joyce sînt exemplare desăvîrșite ale acestui fenomen literar. *The Waste Land (Țara pustie)*, poemul lui T. S. Eliot, pornește într-o mare măsură din același principiu. Aplicarea acestui principiu al dicteului gîndirii, cu scopul de a exprima simultan întregul complex psihic la un moment dat, duce în chip firesc la o lipsă de organizare artistică. Nimic nu-i mai puțin construit și mai puțin organizat artistic decît producția suprarealistă, proza incoerentă a lui Joyce și *Țara pustie* a lui Eliot, aceasta din urmă avînd, totuși, o mare putere de sugestie poetică și comunicînd stări de vis stranii și turburătoare, analoage cu acelea pe care le dă muzica. Poezia atît de perfect organizată a lui Paul Valéry, întemeiată pe ritm, pe rimă, pe o artă poetică foarte strictă, se opune acestei maniere ; este o poezie a intelectului, rezultat al unei operații mintale, dirijate și conștiente, și nu reproducerea fără nici o selecție a unui material psihic inform.

Cum aveau să se răsfrîngă aceste curente și aceste căutări în poezia română a vremii ? Să spunem de la început că jocul influențelor a fost, în general, slab. Chiar cînd a existat, el s-a exercitat asupra unor talente

mediocre și nu destul de viguroase ca să poată să asimileze influențele și să le utilizeze pentru fructificarea unui fond personal bogat.

În vălmășagul de curente și de mode care a dominat literatura mondială între 1920 și 1940, poezia românească a continuat să se dezvolte pe terenul său propriu, a respins influențele sterile, a ignorat modele trecătoare sau n-a acordat acestora decît un simplu interes de curiozitate, repede stins, și a cules din mișcarea literară străină numai ceea ce i-a priit, numai ceea ce s-a potrivit cu firea națională.

Această fire, echilibrată și serioasă, nu suferă de exagerarea sentimentelor și respinge paroxismul. Exaltarea cuvioasă a extazului, furia mistică sînt fenomene străine de psihicul românesc. Poezia populară românească confirmă aceasta. Dorul, acel sentiment al cărui nume nu poate fi tradus exact în altă limbă, și de care sînt pătrunse cele mai multe din doine (termen, și el, fără echivalent în vreo limbă străină), dorul este un sentiment foarte terestru, fără nimic metafizic, un sentiment senin și sănătos, deloc extatic. Dorul se referă întotdeauna la ceva de natură concretă, sau la un țel precis și clar exprimat. Este un sentiment care rămîne mereu în limitele realității sensibile ; și, în sfîrșit, fapt important, dorul cuprinde în el o silă de singurătate și dorința de însoțire cu alți oameni.

O astfel de structură sufletească nu este prielnică poeziei abstracte și lirismului de aspirație metafizică. Înclinarea firii românului către concret și imediat îi asigură în manifestările sale artistice un realism fundamental. Într-o astfel de fire tendința de înnoire poetică își află locul mai bine decît într-o fire înclinată spre speculații metafizice. Înnoirea poetică se face cu mai mult temei și cu rezultate mai sigure atunci cînd ia drept obiect realitatea concretă. Căutarea aici nu se pierde în incognoscibil, și asta mai ales atunci cînd ea se manifestă cu scopul de a cunoaște. Această trăsătură adîncă a poeziei românești (și vorbim aici, bineînțeles, de caracterele generale ale acestei poezii) apare cu o deosebită vigoare

în perioada care se întinde între 1920 şi 1940, aşadar aproximativ între cele două războaie mondiale, perioadă care, după cum am mai spus, se caracterizează tocmai prin nevoia de înnoire, prin căutare şi prin tendinţa de a explora adîncurile obscure ale subconştientului şi ale inconştientului. Tudor Arghezi, în primul său volum de versuri, *Cuvinte potrivite*, exprimă aceasta într-o poezie intitulată foarte semnificativ *Chemarea* :

Din pietre sterpe şi uscate
Un fir de iarbă s-a ivit
Şi vîrful lui în infinit
A cutezat, străin, să cate.

Născut dintr-un crîmpei de soare
Şi o fărîmă de pămînt
Firul gingaş, curat şi sfînt,
A-mbobocit şi-a dat o floare.

Strivit în uliţa măreaţă,
Secat de drumul de asfalt,
El e de-un fel cu cerul cel înalt,
Care de sus îl apără şi-nvaţă.

Şi mulţumit că drept merinde
I-aduce lapte noaptea în pahar,
Se bucură cînd un ţînţar
De moţu-i auriu se prinde.

Poezia este de o mare spiritualitate rămînînd, totuşi, mereu în domeniul materiei. Firul firav de iarbă, născut din soare şi din ţărînă, este din aceeaşi esenţă cu azurul ; mărunt şi delicat, el năzuieşte în chip firesc către înălţimile infinite ; şi el face aceasta cu modestie şi simplitate, fără nici un orgoliu, bucurîndu-se cînd un ţînţar, fiinţă firavă ca şi el, se odihneşte o clipă pe creştetul lui ; firul de iarbă se simte deopotrivă cu gîza şi cu cerul. Totul este prezentat cu limpezime clasică, dar cu imagini originale sau cu apropieri şi asocieri neaştep-

tate, de situații sau chiar numai de cuvinte. În acest volum din 1927, Arghezi a adunat aproape toată producția sa poetică de pînă atunci, care începe în primii ani ai secolului, așadar cu vreo cincisprezece ani înainte de perioada pe care o avem în vedere aici. Căutarea de sensuri și de forme noi, care avea să devină curentă și aproape generală în poezia română de după primul război mondial, începuse demult. Eminescu și Macedonski, fiecare în felul său propriu, însemnaseră cu creația lor o etapă de înnoire fundamentală a poeziei. Discipolii și urmașii lor, așa cum se întîmplă de obicei, îi copiaseră superficial, așa că influența lor degenerase repede în imitații sterpe. Acum, în perioada de care ne ocupăm, spiritul de înnoire era dominant în literatură ; după cutremurul războiului, se simțea nevoia unei prefaceri, a unei schimbări. Această prefacere, unii, ca suprarealiștii, de exemplu, n-o admiteau decît numai cu desființarea valorilor trecutului ; alții căutau să înnoiască ținînd seama de toate aceste valori. Trebuie remarcat că mișcarea de înnoire însoțită de disprețul față de monumentele trecutului a avut reprezentanți mai numeroși și mai vehemenți în literaturile cu vechime, cu o tradiție îndelungată și cu valori consacrate de multă vreme și care, imitate prea mult, puteau să pară uzate. În aceste literaturi exista, desigur, primejdia stagnării în tipare învechite și plictiseala firească însoțită de o asemenea stagnare. Într-o literatură cum era literatura română, care se dezvoltase mai tîrziu și acumulase etapele într-un interval scurt, astfel încît tradiția abia se închegase și modelele clasice abia se constituiseră, primejdia stagnării și a saturației era mult mai mică. Aici dorința de înnoire și căutarea de forme noi au avut în acea perioadă un caracter potolit, deși foarte adînc, iar curentul înnoitor s-a manifestat cu respectul și cu prețuirea monumentelor trecutului și cu păstrarea legăturilor adînci, de substanță și de structură, cu tradiția literară și cu valorile literare existente. N-a fost, așadar, o mișcare de răsturnare, ci de *construcție în continuare*.

Este ceea ce se desprinde din poezia *Arheologie* a lui Tudor Arghezi, publicată prima oară în 1915 :

Sufletul meu îşi mai aduce-aminte
Şi-acum şi nencetat, de ce-a trecut,
De un trecut ce mi-e necunoscut,
Dar ale cărui sfinte oseminte

S-au aşezat în mine făr' să ştiu,
Cum nici pămîntul ştie pe-ale lui,
În care dorm statui lîngă statui
Şi-i zăvorît sicriu lîngă sicriu.

Un murmur nentrerupt, de epitafe,
Cari mai străine, care mai sonore.
Prin aer, timpu-i despărţit de ore,
Ca de mireasma lor nişte garoafe.

Tăcerea vocile şi le-a pierdut,
Care-o făceau pe vremuri să răsune,
Aud ţărîna doar a vocilor străbune,
Cum se desface, cum s-a desfăcut !

Şi cîteodată, totul se deşteaptă,
Într-o furtună mare ca tăria ;
Şi-arată veacurile temelia.
Eu priveghez pe ultima lor treaptă.

În aceeaşi epocă, Guillaume Apollinaire, strict contemporan cu Arghezi (s-a născut şi el în 1880), spunea :

À la fin tu es las de ce monde ancien...
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et
romaine
Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes.

(*Zone*)

[Te-ai plictisit de lumea asta veche...
Nu mai vrei să trăieşti în antichitatea greacă şi romană,
Aici pînă şi automobilele parcă ar fi antice.]

Deosebirea de atitudine este evidentă. Poetul român poartă în el o milenară cultură nescrisă, dar săpată adînc în firea poetului şi exprimată într-un folclor original şi bogat, care pe vremea cînd Arghezi compunea *Arheologie* avea ceva mai mult de o jumătate de veac de existenţă scrisă (socotind de la prima ediţie a poeziilor populare a lui Alecsandri din 1852—1853). Vechimea aceasta nu provoacă poetului nostru un sentiment de saturaţie şi de plictiseală, ci dimpotrivă, sentimentul unei trăinicii în stare să înfrunte orice furtună. Aspiraţia către înnoire îşi găseşte o bună parte din hrana ei în însăşi această cultură milenară neexplorată nici pe departe. De aici legătura cu folclorul, legătură care, în ton, în ritm, în atitudine, apare de-atîtea ori în creaţia poetică a lui Arghezi, alături sau îmbinată cu o mare noutate a expresiei. Apollinaire, fiu al unei culturi cărturăreşti de tradiţie grecolatină, se simte împovărat de vechimea acestei culturi şi obosit de ea. Aspiraţia lui către înnoire este efectul acestei saturaţii şi al acestei oboseli. El vrea să schimbe chiar sensul cuvintelor tocite de prea multă întrebuinţare :

Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
Au temps de notre jeunesse
Épris, épris des mêmes paroles dont il faudra changer
le sens.

(Poème lu au mariage d'André Salmon,
le 13 juillet 1909)

[Ne-am întîlnit într-o hrubă blestemată
Pe vremea tinereţii noastre
Îndrăgostiţi, îndrăgostiţi de aceleaşi cuvinte al căror
înţeles va trebui schimbat.]

Lui Arghezi, dimpotrivă, cuvintele i se par pline de înţelesuri încă nescoase la iveală. Poetul trebuie să le caute, să le găsească şi să le asocieze într-un fel nou, şi aceasta tocmai pentru ca să scoată din ele bogăţia de sensuri păstrate într-o limbă delaolaltă veche şi tînără :

Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni.
Şi, frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane. [...]
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcînd uşure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.

(*Testament*)

Este aici o „alchimie du verbe", dar care are cu totul alt înţeles şi cu totul alt scop decît înţelesul şi scopul pe care-l are la Rimbaud. Acesta, şi după el toţi poeţii de avangardă din prima jumătate a veacului nostru, visează o înnoire totală, ba chiar un limbaj poetic nou în întregime : „Je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" (Rimbaud, *Une Saison en enfer, Alchimie du verbe*). Tot un limbaj nou voiau şi expresioniştii germani : „Alogische Bomben unterminieren den traditionellen akademischen Satzbau, die bürgerliche Spracharchitektur." („Bombe alogice subminează construcţia academică a frazei, arhitectura burgheză a limbii.") (J. R. Becher, in Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus*, Leipzig, 1925, p. 353.) „Stellt den Satz an den Pranger, als Pleonasmus, Tautologie." „Kein Subject, kein Objekt, kein Predikat, keine Deklination, keine

Konjugation, keine Grammatik, und ach! keine Logik!" „Verständige Sprache, Verstandessprache setzt eine ruhende, erstarrte Welt voraus. Aber Welt ist nicht starr, sondern fliesst. Erlebnisse sind durchaus vieldeutig." „Welt ist nicht logisch, ist nicht bloss logisch, ist alogisch, überlogisch. Sprache... will nicht durch Verstand aufgenommen sein." „Die neue Sprache wird Musik und Gebärde sein, vielleicht einmal Tanz und Weissagung" („Puneți propoziția la stîlpul infamiei, ca pleonasm, ca tautologie! Nici subiect, nici predicat, nici declinare, nici conjugare, nici gramatică, și ah nici logică!" „O limbă inteligibilă, o limbă a inteligenței presupune o lume latentă, înțepenită. Lumea însă nu e țeapănă, ci curge. Evenimentele vieții au multe înțelesuri." „Lumea nu e logică, nu este numai logică, este alogică, supralogică... nu vrea să fie pricepută cu inteligența." „Limba cea nouă va fi muzică și gest, poate, cîndva, chiar dans și prorocire.") (Dintr-un articol din 1918 de Oswald Pander în Soergel, *op. cit.*, p. 354.) Între aceste enunțări și suprarealistul dicteu al gîndirii asemănarea este mare. În toate curentele de avangardă ale poeziei dintre cele două războaie apare ca o trăsătură profund caracteristică un iraționalism fundamental.

De acest iraționalism poezia românească din aceeași epocă nu este atinsă decît în chip parțial și minim. Faptul acesta se explică prin firea poporului român, care, mai aproape de cerul însorit al Mediteranei și dezvoltat într-o arie greco-latină, este refractar la orice intemperanță spirituală. Această trăsătură se vede, după cum am indicat deja, în poezia populară românească și, în linii generale, în toată literatura română modernă, și chiar în poezia română dintre 1920 și 1940, cînd ideile de înnoire poetice pe bază de cercetare a inconștientului și de creație spontană pluteau în aer.

Poeții români de frunte din acea perioadă au simțit cu toții nevoia de înnoire a conținutului și a expresiei, nevoie care era o consecință firească a transformărilor sociale, politice, economice care s-au produs după primul

război mondial. Dar ei şi-au satisfăcut această nevoie numai păstrînd legătura cu literatura trecutului. Asta i-a ferit de primejdia dezrădăcinării şi a anarhiei verbale.

Altă idee dominantă în acea epocă, şi anume ideea că versul poate şi trebuie să exprime orice aspect al realităţii, că nu există obiect poetic prin el însuşi şi că orice lucru poate deveni o temă poetică, idee dominantă în mişcarea literară universală a secolului nostru, a fost folosită şi în poezia română. Cînd spun : folosită nu vreau să sugerez deloc că această idee a fost aplicată metodic şi permanent. Urmînd în primul rînd unei înclinări native şi îndemnaţi şi de spiritul vremii, cîţiva poeţi au prins în versurile lor realitatea contemporană, sub aspectele ei cele mai felurite şi, uneori, cele mai nepoetice, dar făcîndu-le artistic valabile datorită unui enorm talent. Exemplul cel mai ilustrativ în această privinţă îl reprezintă volumul de poezii *Flori de mucigai* al lui Arghezi, apărut în 1931, adică exact la mijlocul perioadei de care ne ocupăm, volum în care azurul frămîntat cu noroiul dă o plasmă poetică nouă.

În ce priveşte expresia, poezia română de după 1920 prezintă trăsături care o deosebesc de poezia anterioară. Cei mai mulţi poeţi din această perioadă întrebuinţează, pe lîngă versul regulat, poliritmia sau chiar versul dezarticulat, proza cadenţată sau pur şi simplu scrisă în rînduri inegale, cu majuscule iniţiale, şi care poartă numele de vers liber. Versul românesc este întemeiat pe un număr oarecare de silabe accentuate şi neaccentuate cu regularitate, adică pe un număr de unităţi metrice, în aşa fel încît tactul să cadă întotdeauna pe silaba accentuată (spre deosebire de versul francez, care-i bazat pe numărul silabelor, indiferent de accentul tonic). În literatura română există, aşadar, o tradiţie bine întemeiată a versului regulat — o tradiţie a unei prozodii stricte. Versul liber, prin urmare, a însemnat în poezia română, ca şi în poezia franceză, o inovaţie revoluţionară. În alte literaturi, în cea germană, de exemplu, versul liber n-a însemnat o revoluţie pentru bunul motiv că el exista

acolo de mult, de pe vremea lui Klopstock, așa că se poate spune foarte bine că în această literatură exista chiar o tradiție a versului liber, a ceea ce germanii numesc „Freie Rhythmen", ritmuri libere. Urmînd unei tendințe generale de înnoire a expresiei, poeții români de după 1920 au fost aproape toți ispitiți de versul liber. Și aici trebuie să facem o distincție, și anume între o poliritmie, adică schimbarea metrului în cursul aceleiași poezii, și versurile care nu se supun regulilor nici unui ritm cunoscut — și care sînt, deci, o proză mai mult sau mai puțin cadențată —, versuri așadar a căror armonie este analoagă cu armonia prozei artistice. În poezia română dintre cele două războaie a cultivat aproape exclusiv acest vers Lucian Blaga.

Primul volum al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii*, apărut în 1919, așadar chiar în pragul acestei epoci, se deschide cu un scurt poem preambul :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,
Și nu ucid
Cu mintea tainele ce le-ntîlnesc
În calea mea
În flori, în ochi, pe buze ori morminte...
Lumina altora
Sugrumă vraja Nepătrunsului ascuns
În adîncimi de întuneric,
Dar eu,
Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină,
Și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
Nu micșorează ci, tremurătoare,
Mărește și mai tare taina nopții,
Așa îmbogățesc și eu întunecata zare
Cu largi fiori de sfînt mister,
Și tot ce-i ne-nțeles
Se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
Sub ochii mei,
Căci eu iubesc
Și flori și ochi și buze și morminte...

Explorarea tainelor încă nedeslușite ale lumii este ceea ce își propune poetul. Mijloacele pentru aceasta nu aparțin, bineînțeles, raționamentului științific, bazat pe experimentare, pe document și pe inducție, ci aparțin gîndirii poetice. Aș încerca o definire a gîndirii poetice spunînd că ea este acea mișcare a minții care caută și găsește în realitate, trecînd peste orînduiala obișnuită a lucrurilor, apropieri și afinități sau deosebiri și contraste care uimesc și dau sentimentul frumuseții. Lucian Blaga, filozof prin studiu și formație intelectuală, dar poet prin fire și vocație, este animat de două porniri deopotrivă de puternice, pe de o parte, setea de cunoaștere intelectuală și, pe de altă parte, o capacitate de a gîndi poetic în sensul definiției pe care am încercat s-o dau adineauri. Iată-l stăpînit de avîntul poetic în această poezie intitulată *Vreau să joc !*

> Pămîntule, dă-mi aripi :
> Săgeată vreau să fiu să spintec
> Nemărginirea,
> Să nu mai văd în preajmă decît cer,
> Deasupra cer,
> Și cer sub mine —
> Și-aprins în valuri de lumină,
> Să joc
> Străfulgerat de-avînturi nemaipomenite...

Avîntul acesta către lumină exclude misticismul. Misticismul încețoșează și complică într-adins realitatea, dar nu pentru a crea probleme rezolvabile, ci pentru a inventa taine imaginare. Aburii mistici nu întunecă poezia lui Blaga. Iraționalismul, care cuprinsese pe vremea aceea o bună parte din poezia universală, nu-l atinge. Poezia lui Blaga e plină de marile întrebări despre început și sfîrșit, despre finit și infinit, despre destin, despre esență și aparență, e străbătută de fiorul depărtărilor cosmice și nu-i lipsită, desigur, de un element metafizic adînc. Toate aceste întrebări, acest fior al nemărginirii, această

curiozitate neliniștită a incognoscibilului, se asociază în chip permanent la Blaga cu un simț al realității terestre, cu un realism fundamental, latin, ca și la Paul Valéry, care e atît de deosebit ca fire și ca manieră de exprimare, dar din care, de asemeni, misticismul e absent și la care o limpezime la fel de latină iluminează chiar cele mai ascunse răsuciri ale gîndirii. Pămîntul e la Blaga prezent mereu, fie în chip explicit, fie prin natura comparațiilor și a imaginilor pe care le folosește poetul. Legătura aceasta cu pămîntul se confundă aproape cu aceea pe care poetul o are cu trecutul, ca în această poezie intitulată *Biografie* din volumul *Lauda somnului* (1929) :

Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu,
Din umbră mă ispitesc singur să cred
Că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
În mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.
Cîteodată spun vorbe care nu mă cuprind,
Cîteodată iubesc lucruri care nu-mi răspund,
De vînturi și isprăvi visate îmi sînt ochii plini ;
De umblat umblu ca fiecare.
Cînd vinovat pe coperișele iadului,
Cînd fără păcat pe muntele cu crini.

Închis în cercul aceleiași vetre
Fac schimb de taine cu strămoșii,
Norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntîmplă mulcom s-ascult
În mine cum se tot revarsă
Poveștile sîngelui uitat de mult...

Sau acest tablou luminos de vară din volumul *Pașii profetului* (1921) :

La orizont — departe — fulgere fără de glas
Zvîcnesc din cînd în cînd
Ca niște lungi picioare de păianjen — smulse
Din trupul care le purta.

Dogoare.

Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu
Și cîntec de lăcuste.
In soare spicele își țin la sîn grăunțele
Ca niște prunci ce sug.
Iar timpul își întinde leneș clipele
Și ațipește între flori de mac,
La ureche-i țîrîie un greier.

În ansamblul poeziei europene de după 1920 poezia lui Blaga se caracterizează printr-un fond bogat de cugetare poetică, produs al unui spirit delaolaltă avid de cunoaștere și înclinat către vis, visul fiind la Blaga tot un mod de cunoaștere. Este tocmai ceea ce expune poezia intitulată *Stelelor*, cu care se încheie volumul *Poemele luminii* :

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
In mine,
Mă-nchin luminii voastre, stelelor,
Și flăcări de-adorare
Îmi ard în ochi ca-n niște candele de jertfă...
Fiori, ce vin din țara voastră, îmi sărută
Cu buze reci de ghiață trupul,
Și-nmărmurit vă-ntreb :
Spre care lumi vă duceți și spre ce abisuri ?
Pribeag, cum sînt,
Mă simt azi cel mai singuratic suflet.
Și străbătut de-avînt alerg dar nu știu — unde.
Un singur gînd mi-i rază și putere :
O, stelelor, nici voi n-aveți
In drumul vostru nici o țintă,
Dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea !

În poezia română din epoca dintre cele două războaie poezia lui Blaga se distinge printr-un accent foarte personal datorat folosirii cu un deosebit succes a unui vers care nu se supune nici unui ritm cunoscut, fără rime, și

care urmează cu strictețe mișcarea interioară, sinuozitățile gîndirii poetice a autorului. Succesul acesta în folosirea versului liber (a versului în întregime liber și nu a poliritmiei, care este de altă natură și tinde către altfel de efecte), succesul acesta al versului liber n-a mai fost întîlnit în aceeași măsură de nici un alt poet român. Pe de altă parte, în ce privește fondul, meritul lui Blaga este de a fi conciliat imaginile subtile ale unei poezii de cunoaștere cu temele, cu tonul, cu cîntecul simplu și adînc al folclorului românesc, cu care poetul păstrează legătura.

Legătura aceasta cu folclorul (și care este, cum am spus, una din trăsăturile distinctive ale poeziei române în raport cu mișcarea poetică universală) se vede chiar într-o poezie de esență intelectualistă, cerebrală, cum este poezia lui Ion Barbu.

Autor al unui singur volum de versuri *Joc secund* (1930), Ion Barbu cultivă aproape întotdeauna, spre deosebire de Blaga, versul regulat, supus unei prozodii stricte. Expresia lui este concisă și este rezultatul firesc al unei concentrate gîndiri poetice. Barbu caută și găsește corelații profunde și ascunse între lucruri. Spun corelații și nu asociații, acestea fiind de obicei de suprafață, bazate pe apropieri între însușiri formale, sunet, culoare, parfum, perceptibile direct cu simțurile. Corelațiile presupun afinități profunde, de substanță, de structură, și ele sînt adevăratul fond din care se alimentează și cu care lucrează gîndirea poetică. Metafora este un exemplu de asociație. Metafora este un împrumut. Împrumut însușiri ale unui obiect ca să caracterizez mai bine alt obiect. Cu cît obiectele sînt mai departe unul de altul cu atît metafora e mai neașteptată, mai surprinzătoare, și deci mai frapantă, chiar mai frumoasă, aici frumusețea izvorînd din faptul surprizei, mai ales. Un exemplu de corelație este sinestezia. Este ceea ce a enunțat Baudelaire în celebrele sale *Corespondențe*. Și mai subtile încă și mai adînci sînt corelațiile între idei, sentimente și senzații. Aceste corelații nu sînt întotdeauna exprimabile

prin metafore și imagini. Ele trebuie evocate cu ajutorul procedeului pe care Stéphane Mallarmé l-a numit al sugerării : „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggerer, voilà le rêve." „Il doit y avoir toujours énigme en poésie et c'est le but de la littérature d'évoquer les objets." (Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, p. 869.) „Je dis : Une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet!" (*Ibid.*, p. 368.) („A numi un lucru înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului, care e făcută din ghicire treptată : să-l sugerezi, acesta-i visul. Trebuie întotdeauna în poezie să existe o enigmă, și scopul literaturii — unicul scop — este să evoce lucrurile. [...] Spun : o floare, și din uitarea în care vocea mea scufundă orice contur, altceva deci decît caliciile știute, muzical se înalță, idee însăși și suavă, floarea care lipsește din orice buchet.")

Poezia lui Ion Barbu se mișcă în această atmosferă. Aproape fiecare din cele treizeci și nouă de poezii care alcătuiesc *Joc secund* este rezultatul unei distilări și al unei redistilări intelectuale. Materia care este distilată prin procedeul corelației și al sugerării (mai exact prin descoperirea de corelații și exprimarea prin sugerare) este desigur viața psihică a poetului, dar trecută prin atîtea ciururi încît, în poemul finisat, ea nu mai păstrează nimic viu, ci numai strălucirea rece a briliantului. Poetul, mînat de dorința de-a nu semăna cu nimeni și de-a fi cu totul deosebit de cei de pînă la el, ajunge prin rafinări succesive la un complex de combinații care, datorită unui limbaj de o mare noutate verbală (obținut nu atît prin imagini cît prin împerechieri și asociații neobișnuite de cuvinte și de expresii), devine comunicabil, impresionant, fără ca totuși să fie, cu asta, perfect inte-

ligibil. În poemul liminar al volumului, Ion Barbu indică, tot în limbajul său sibilin, esența și rostul artei sale :

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
In grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Poetul consideră activitatea poetică, operația mintală a elaborării poetice, actul poeziei, ca un joc. Și așa este într-adevăr : poezia lui Ion Barbu este o combinație din care spontaneitatea este cu totul exclusă, așa-zisa inspirație cu totul absentă, și în care intelectul selectează și organizează iar sentimentul nu are, în dezvoltarea lirică, nici un rol sau, în orice caz, nu mai apare, chiar dacă va fi fost prezent la origine. Cum am mai spus, Ion Barbu distilează și rafinează, cu insistență și de mai multe ori, materialul pe care și-l alege, și repetă această operație pînă cînd ajunge să dea la iveală o poezie cu totul nouă, care nu seamănă cu nimic cunoscut. Și reușește într-adevăr, dar sacrificînd din inteligibilitate. Frumusețea care rezultă din această operație de distilare prin intelect este evidentă, dar rece și distantă, cum era de așteptat să fie.

O poezie de Barbu e făcută, dacă o considerăm din punctul de vedere al formei, dintr-o înșiruire de fraze, cu aspect de formule incantatorii. Și iată că prin această înclinare a poetului către un astfel de mod de expresie, poezia sa, de esență intelectuală, se apropie, prin ton, de o specie a poeziei populare — și anume descîntecul. Citez, din ciclul intitulat *Domnișoara Hus*, un fragment din bucata intitulată *Chemarea mosorului* :

Buhuhu la luna şuie
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie :
Buhuhu la Zodie ;

Uhu, Scorpiei surate
Să-l întoarcă dandarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Cîine ori Săgetător !

— Ai văzut ? Muri o stea.
— Ca o zmeură mustea.

Stea turtită,-n hăuri suptă,
Adu-mi-l pe-o coadă ruptă,
Ruptă şi de lingură
Să colinde singură
Toate vămile pustii,
Unde fierb la pirostrii,
În ceaun cu apă vie,
Nărăviţii la curvie...

Şi iată acum cîteva fragmente de descîntec din colecţia de *Poezii populare române* a lui G. Dem. Teodorescu (Bucureşti, 1885) :

Fugiţi, gînduri blestemate,
Şi cugete necurate ;
Mergeţi în pustietate,
Prin munţi, prin văi depărtate.
Fugiţi, gînduri,
De descînturi,
Mergeţi în alte pămînturi,
Risipiţi-vă în vînturi
În mări şi-n alte adîncuri.

(*Descîntec de gîndurile rele*, p. 379)

sau această *Vrajă de ursită* (p. 377) :

Dimone, spiriduș rău,
Mergi la ursitorul meu :
Orișiunde l-ai aflare
Făr-a-i da răgaz în cale,
De păr să-l apuci,
Călare să-l aduci,
Tare ca vîntul,
Iute ca gîndul,
Peste codri, văi și munți,
Peste ape fără punți...

Asemănarea de ton este frapantă. Și să observăm că poezia pe care am citat-o adineauri din Ion Barbu nu este singura de acest fel. Dintre cele treizeci și nouă de bucăți ale volumului vreo șapte au, de la început pînă la sfîrșit, și nu numai ca ritm și ton, ci și ca limbaj și uneori chiar și ca imagini, o legătură adîncă cu poezia populară, îndeosebi cu descîntecele ; în alte trei sau patru bucăți, tonul poeziei populare este net perceptibil. O analiză amănunțită, care nu-și poate avea locul aici, ar întări din belșug constatarea noastră. Și această adaptare a unui conținut de poezie, rezultat al unor subtile distilări intelectuale, la tonul poeziei populare (sau mai precis : adaptarea acestui ton la acest conținut), dă poeziei lui Barbu o originalitate adîncă, foarte autohtonă, și care îl deosebește de Mallarmé, de exemplu (de la care a luat numai *imboldul* către rafinare și distilare, și nu *procedeele*), și îl deosebește și de toată poezia ermetică a epocii.

Fără să arate vreo urmă de influență adîncă, ci numai de corelații și afinități (și acestea mai mult în privința formei decît în privința conținutului), poezia lui Barbu păstrează o legătură cu marea poezie universală. Aici un singur exemplu. Una din cele mai pătrunzătoare poezii ale lui Ion Barbu, *Riga Crypto și Lapona Enigel*, e o fantezie, un basm inventat în întregime de autor, așa cum inventau romanticii germani, Novalis *(Das Märchen*

von Hyazinth und Rosenblütchen) sau Hofmann (povestea regelui morcovilor, Daucus Carota). E vorba de dragostea regelui ciupercilor Crypto faţă de Enigel, lapona. Încărcată de gîndire poetică, această bucată aduce aminte pe-alocurea, ca ton şi chiar ca ritm şi ca aşezare a rimelor, de unele strofe din *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, poemul care deschide unul din marile drumuri ale poeziei moderne. Chiar începutul e asemănător. În poemul lui Coleridge, un bătrîn marinar opreşte în drum pe un nuntaş şi, silindu-l cu o privire dominatoare să-l asculte, îi povesteşte o istorie sumbră, cu un naufragiu şi uciderea unui albatros, aducătoare de mari năpaste asupra celui care l-a ucis :

He holds him with his glittering eye ;
The wedding-guest stood still,
And listens like a three years'child :
The mariner hath his will.

[Îl ţine pe loc cu ochii lui scînteietori ;
nuntaşul se opreşte şi ascultă ca un copil :
marinarul îşi impune voinţa.]

Poezia lui Barbu începe tot la o nuntă, dar nu mai e vorba acum de un marinar sinistru, ci de un nuntaş cu chef care roagă pe un menestrel să-i spuie cîntecul cu riga Crypto şi lapona Enigel :

Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult îndărătnic menestrel,
Un cîntec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Şi Crypto, regele-ciupearcă !

În cîntecul pe care-l spune menestrelul sînt strofe care, cum am spus, sună ca unele strofe din *Cîntecul marinarului bătrîn* al lui Coleridge. Iată o strofă din poemul lui Barbu :

De la iernat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud,
La Crypto, mirele poienii.

Și iată un pasaj din poemul lui Coleridge :

And now there came both mist and snow
And it grew wondrous cold :
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald.

And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen :
Nor shapes of men nor beasts we ken —
The ice was all between.

[Și iată că s-a stins ceața și zăpada și s-a făcut nemaipomenit de rece : și ghiața, cît catargul de înaltă, plutea, verde ca smaraldul. Și duse de curent, stîncile de ghiață străluceau înspăimîntător : nu vedeam nici oameni, nici fiare — pretutindeni numai ghiață.]

Dar asemănarea, cum am spus, se oprește aici. Afară de schema unor strofe, poetul român n-a împrumutat nimic de la poetul englez. Tonul general al poemului este acela propriu întregii poezii a lui Ion Barbu, ton sibilin, uneori poznaș sibilin, aducînd adesea aminte de descîn-

tecele cu care am văzut că poetul are afinităţi adînci, de atitudine şi de stil :

Enigel, Enigel,
Ţi-am adus dulceaţă, iacă,
Uite fragi, ţie dragi,
Ia-i şi toarnă-i în puiacă.

Transformarea realităţii într-un spectacol magic este preocuparea principală a lui Ion Barbu. Poezia lui înfăptuieşte aceasta în chip desăvîrşit şi cu totul personal, ceea ce îi asigură în literatura română dintre 1920 şi 1940 un loc proeminent, izolînd-o, fără îndoială, dar fără s-o facă inaccesibilă şi incomunicabilă, în felul în care sînt incomunicabile dada şi suprarealismul, contemporane cu Barbu, dar cu care acesta nu are absolut nici o afinitate, el fiind un poet-artist de mare rigoare.

Cu totul opus lui Barbu, ca structură şi ca expresie, Ion Pillat a avut o activitate poetică extrem de bogată, adunată în cele trei masive volume de *Poezii* ale ediţiei definitive apărute în 1944. Pillat e în adîncul firii lui un clasic. *Limpezimi* se numeşte unul din volumele sale de poezii. E un titlu care se potriveşte întregii opere poetice a lui Ion Pillat. Dar limpezimea nu exclude adîncurile, ba chiar, dimpotrivă, le însoţeşte de multe ori. Adîncimea limpede este însuşirea de căpetenie a clasicismului. Dar clasicism nu e totuna cu tradiţionalism. Clasicismul nu exclude, ba chiar include transformarea şi înnoirea, pe baza perfecţionării şi a îmbogăţirii atît în ce priveşte fondul cît şi în ce priveşte forma. În poezia lui Pillat adîncimea apare, de obicei, nu atîta în ce priveşte conţinutul cît mai ales în ce priveşte arta versului, expresia. Există o adîncime a formei poetice pe care nu toţi poeţii o au. La această adîncime se ajunge printr-o vocaţie nutrită îndelung cu studiu şi perfecţionată prin muncă. Pillat, după o scurtă perioadă de exuberanţă exotică în spiritul parnasienilor francezi, se îndreaptă cu volumele *Grădina între ziduri* (1920) şi *Pe Argeş în sus* (1923) către o poezie de contemplaţie, de meditaţie şi de adîncire

în trecut. Strălucirea spectaculoasă face loc aici unei expresii mai potolite, dar mai profunde. Cultivarea adîncimii formei începe cu acest volum și va continua intensificîndu-se mereu pînă la sfîrșitul vieții poetului. O poezie cum este *Aci sosi pe vremuri*, din volumul *Pe Argeș în sus*, a devenit clasică în literatura română și merită această situație prin perfecțiunea ei, prin tonul ei adînc și prin perfecta potrivire dintre conținut și formă :

La casa amintirii cu-obloane și pridvor
Păianjeni zăbreliră și poartă și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc,
De cînd luptară-n codru și poteri și haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii.
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pîndise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări, subțire,-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună cîmpia ca un lac
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.

Iar cînd deasupra casei ca umbre berze cad
Îi spuse *Sburătorul* de-un tînăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Și totul ce romantic ca-n basme se urzea.

Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat. [...]

Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu :
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu. [...]

Subțire calci nisipul pe care ea sări.
Cu berzele într-însul amurgul se opri...

Și m-ai găsit, zîmbindu-mi, că prea naiv eram,
Cînd ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar cînd în noapte cîmpul fu lac întins sub lună
Și-am spus *Balada lunii* de Horia Furtună,

M-ai ascultat pe gînduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist.

Fondul poate fi tradiționalist, forma însă este deosebită de aceea a poeților tradiționaliști de dinainte de 1920, Coșbuc, Iosif, Vlahuță. Imaginile, comparațiile, împerecherea cuvintelor, tonul general sînt ale unei poezii care, deși cultivă prozodia clasică, e nouă în ce privește expresia prin faptul că toarnă în tiparele tradiționale o sensibilitate modernă.

O mare cultură literară, mai precis poetică, a contribuit la formarea și la îmbogățirea acestei sensibilități. Ion Pillat, pe lîngă poezia țării sale, cunoștea la perfecție și sistematic poezia franceză, germană, engleză, americană, italiană, spaniolă. A tradus din Stefan George, din William Butler Yeats, din Baudelaire. A transpus în românește lungi poeme atît de greu de tradus cum sînt *The Waste Land* de T. S. Eliot și *Anabase* a lui Saint-John Perse. Totodată, prin articole, studii, eseuri, a contribuit în chip susținut și amplu la cunoașterea în România a poeziei moderne engleze și americane. Pillat avea o mare putere de comprehensiune poetică fiind capabil să prindă toate felurile de poezie, de la antici pînă la moderni, putînd să-și potrivească sensibilitatea pentru interpretarea prin traduceri a celor mai variate stiluri poetice. Poezia lui a fost însă destul de puțin afectată de această putere de comprehensiune și de interpretare a poeziei universale și și-a păstrat, într-o dezvoltare continuă, trăsăturile ei fundamentale, de limpezime clasică și de adîncime a formei. Aceste trăsături culminează în volumul *Scutul Minervei* (1933), culegere de sonete din care citez unul :

Sub rod se-ndoaie pomul cînd seva îl pătrunde,
El ce sfida prierul cu verzile lui frunți,
Și rîul făr-astîmpăr ce spumega prin munți
La vale poartă pașnic corăbiile pe unde.

Departe jocul fraged al anilor se-ascunde
Și iată-i, rari pe tîmplă, întîii peri cărunți,
Cînd patimi împlinite s-au arcuit în punți
Și fecundate doruri s-au liniștit profunde.

Ca șarpele de-acuma îmi schimb noroc și piele
Căci soarta nu-mi apleacă viața în zadar
Cu versuri care-atîrnă din ce în ce mai grele.

În toamna unde darul se pîrguie-n tăcere
Aștept să vii și, rece, cu dreptul tău cîntar
Să-mi hotărăști măsura de-amaruri și de miere.

Cultivînd adîncimea formei, Ion Pillat a ajuns la o adîncime de ton și de conținut în care răsună întrebări și neliniști. Seninătatea lui este adesea aparentă și ascunde acel fior al necunoscutului și al misterului pe care toți marii poeți l-au simțit.

O viziune strîmbă a realității, o atitudine, deci, de disociere și de recompunere a elementelor într-un chip nou, surprinzător, dar într-un ton de notații fără pretenție, aproape fără nici o constrîngere formală, iată prima impresie pe care o lasă lectura poeziilor lui Adrian Maniu încă de la început, de pe vremea cînd publică în revista *Cronica*, condusă de Arghezi și Galaction, poezii cum este aceea apărută în numărul din 15 mai 1916 al revistei și intitulată *Cîmpuri*, reapărută apoi, cu retușări de detaliu și cu titlul *Țară*, în volumul *Lîngă pămînt* din 1924 (citez versiunea din volum) :

Coline își înalță-n seară spinările albastre-sure
Iar drumuri merg călăuzite cu procesiunile de plopi !
O mlaștină-și închide ochiul sub o sprinceană de pădure.

Dreptunghiularele izlazuri sfîrşesc la rîpile cu gropi.
Fîntînile spînzură-n pîrghii burduful vechi sau o găleată,
Cu şarpe-n plisc se lasă barza pe cerul de apus strivit.
Agale vacile de-a rîndul pornesc făptura lor bălţată,
Şi rumegînd în tihnă, botul lor picură argint topit.
Zbor ciocîrlanii de pe şanţuri, ca bulgări de pămînt zvîrliţi.
Pitiţi în mărăcini sînt iepuri, ciulind urechea să ia seamă
Spre bubuirile de puşcă şi înspre cîini chelălăiţi.
Apoi sfinţirea, pentru care torc funigeii ţesături.
Păduri, pămînturi şi prundişuri coclesc sub cerul de aramă.
Şi vîntul smulge pumni de paie din carele ce merg spre şuri.

Sau, din acelaşi volum, această *Vedenie de toamnă*, într-un ritm sincopat, propriu poetului :

Urmăresc linia pomilor pe cer,
Îmi legăn privirea pe frunze plouate...
Asta e toamna cu apusuri cercănate
Şi cu zarea pădurilor de cer.

Ascult : Toate zgomotele, rărite
Ca şi verdeaţa pe tulpini...
Dar au venit ciori răguşite
În zbor închipuind o coroană de spini.

Pe albastrul mai blînd ca oricînd
Stolul negru leagă cercuri şi răsună,
În nesfîrşită mlădiere urcînd
Spre răsărirea sfîrşitului de lună.

Albă strălucire a zăpezilor viitoare,
Vis aburind deasupra humii,
Înalt — şi tristă — Luna care moare
Veghează la capătul lumii.

Tonul acesta avea să se mențină și în celelalte volume ale poetului, îndeosebi în *Drumul spre stele* (f.a.) și în *Cîntece de dragoste și moarte* (1935). Motivele pe care le cultivă sînt aproape exclusiv luate din peisajul rustic (*Lîngă pămînt* e un titlu care s-ar potrivi întregii poezii a lui Adrian Maniu, în ce privește alegerea temelor tratate). Adrian Maniu este înclinat către basm și legendă. El izbutește foarte bine să dea acel efect de imprecizie adîncă și sugestivă de care vorbește Edgar Poe, de exemplu în acest scurt tablou, *Pe țărm*, din volumul *Drumul spre stele* :

Se-avîntă porumbeii sălbatici de pe stîncă
Înconjurînd prin nouri singurătăți pustii,
Pierind apoi în cerul nădit de zare-adîncă
Din care se nasc ritmuri și cad în veșnicii.

Ai fost pe scoici purtată de cea mai albă spumă,
Mînată de vînt verde, pluteai pe flori de crin.
Cai negri băteau apa cu aripi de delfin.
Și valurile care nechează ți-au fost mumă.

Dar cînd în frumusețe zîmbeai amăgitoare
Vrînd să te prind — tu iară te-ai cufundat în mare.

Poetul s-a gîndit, desigur, la nașterea Afroditei din spuma mării. Dar tema antică apare transfigurată și, deci, prin interpretarea stranie, înnoită. Totul este aici, în ce privește tratarea, nou, și „cerul nădit de zare-adîncă din care se nasc ritmuri ce cad în veșnicii" ; și „valurile care nechează" și finalul destrămării acestei Afrodite de vis. Tema aceasta, pe care un parnasian ar fi cultivat-o cu răceală și falsă impasibilitate, în convingerea cu totul greșită că aceasta este o interpretare fidelă a mitului antic, poetul român a tratat-o cu mijloace personale, fără emfază, fără ifos de erudiție, într-un mod care e pe de-a-ntregul potrivit cu celebra afirmație a lui Rimbaud din *Une Saison en enfer* : „il faut être absolument moderne".

În această interpretare nouă, în această expresie personală cu infinite răsfrîngeri şi ecouri, interpretare şi expresie aplicate la un fond de basm şi legendă, precum şi la un peisaj rustic, stă originalitatea sau în orice caz unul din aspectele originalităţii care distinge poezia lui Adrian Maniu. Apropieri s-ar putea face între această disociere şi sucire a poetului român şi o tonalitate asemănătoare, care apare, în chip distinctiv şi susţinut, în expresionismul german din epoca aceea. Apropierea ar fi însă stînjenită de deosebiri mari. Nimic la Adrian Maniu din temele aproape exclusiv citadine ale expresioniştilor, Georg Heym, Ernst Stadler, Gottfried Benn şi alţii. Cerebralitatea multor poeme ale acestora este de asemenea străină poeziei lui Adrian Maniu, care e prin excelenţă intuitivă şi nepremeditată. Forma lui relaxată este şi ea o consecinţă a acestei naturi poetice de mare adîncime, la care expresia gîndirii poetice apare în chip nemijlocit, odată cu aceasta, şi nu mai trece prin stadii succesive de şlefuire.

Consacrîndu-şi cea mai mare parte din activitatea sa literară ziaristicii şi foiletonisticii, Ion Vinea nu şi-a strîns poeziile în volum decît abia cu cîteva luni înainte de moarte, în 1964, sub titlul *Ora fîntînilor*. Cei care cunoşteau poeziile lui Vinea, publicate din cînd în cînd prin reviste, putuseră să aprecieze valoarea lor, pe care publicul cititor avea s-o afle abia la apariţia lor în volum. În ce constă această valoare ? În primul rînd în noutatea expresiei, noutate în care se simte în chip puternic şi adînc vocaţia poetului de-a nota corelaţii subtile între mişcări ascunse ale sensibilităţii, ca în acest *Declin* :

O tristeţe întîrzie în mine
cum zăboveşte toamna pe cîmp,
nici un sărut nu-mi trece prin suflet,
nici o zăpadă n-a descins pe pămînt.

Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist
vine cu clopotul din asfinţit,
îl auzi în glasul sterp al vrăbiilor
şi răspunde din umilinţa tălăngilor.

E toată viaţa care doare aşa,
zi cu zi pe întinderea stepelor,
între arborii neajunşi la cer,
între apele ce-şi urmează albia,
între turmele ce-şi pasc soarta pe cîmp
şi între frunzele care se dau în vînt.

Sau această învăluitoare cantilenă, cu imagini nerostite, dar care răsar, obsedante, numai din apropierea şi alăturarea celor mai simple cuvinte :

În adînc, unde uitare nu e
şi doar în vis pătrunzi
prin al somnului fără de fund abis,
tu mă aştepţi în lacrămile de-altădată.

Palidă reîntîlnire, singură clipă vie
în trena lacrămilor de-altădată,
ţi-ai însemnat locul pentru vecie
în adînc, unde uitare nu e.

E mult de-atunci şi eşti mereu aproape
lîngă izvorul limpede şi mut
pe care-l sorbi cu setea de-altădată
şi învii priviri în tristele pleoape.

Topită-n tremurul de aşteptare
eşti steaua somnului unde-mi dorm apele
şi veghea ta căinţă-n mine suie.
Ziua e de prisos, noaptea e de lumină
în adînc, unde uitare nu e.

(Steaua somnului)

Cu un simț ascuțit al fantasticului poetul transfigurează, sau mai exact spus : interpretează poetic realitatea, îndeosebi în priveliștile naturii rustice, uneori cu un final de întoarcere în adîncul sensibilității, scoțînd la iveală un sentiment, o dorință, o mișcare psihică, pe care peisajul ales și interpretat de poet le prevestea și chiar le prefigura :

Te mai gîndești la iepurii de casă,
la sfatul alb din rufăria lunii ?
Au prins pridvoru-n dansul de mătasă
dînd din urechi s-aprindă-n ochi tăciunii.

Trec fluturi grei ș-adie licuricii
cîte-un fitil lîng-orice fir de iarbă, —
din roua lor chermesa văd Piticii
filozofînd cu degetele-n barbă.

Țigani încearcă-n tabără un flaut
pe-al cărui fir se leagă-n tremur sorii,
și-ntr-un tîrziu cînd crește-aripa morii
mă nalță șarpe-n cîntec să te caut.

(Petreceri, vara)

La fel și aceste enigmatic sucite *Glasuri în pădure*, care se îngînă cu glasurile dinăuntru ale celui care le ascultă și aci se confundă cu acestea, aci se despart de ele, într-un du-te-vino de chemări și ecouri :

Ne cheamă piticii-n întunericul verde,
sub pași pe cărare iarba se sleiește,
simți în coajă ploile de ieri,
un rîu veșnic freamătă peste coroane,
poate cerul și lumina se rostogolesc așa.

Mergi printre trunchiurile ferecate
ale fagilor netezi ca șerpii,
cu pieptar coclit spre miazănoapte,

mergi printre brazi cu lacrimi de rășină,
peste pietrele albastre și în spume,
pînă-n cuibul cel de sus, unde tăcerea
în boabe de sunet
din cîntecul cucului
cade-n iazul gîndului.

Simți în sînge iureșul văzduhului,
zborul șoimilor, răsuflarea fiarelor,
și-n ureche pocnetul de muguri,
în priviri lumina din cărbune,
sau te scufunzi în loc ca-ntr-o fîntînă
cu lespezi verzi, cu oarbe ape,
oftînd prin potopirea milenară
prin care ca din alte lumi străbate
toporul surd din depărtare.

Și ispitești din taină glasurile
așa cum vîntul de aci le poartă
sau poate doar auzul le primește,
glasuri de om vîslind printre frunzare,
glasuri goale cum sînt stelele și peștii,
glasuri cu ecoul lor, ca Adam și Eva,
transfigurate, sfinte glasuri
plutind ca prin minune prin pădure.

Ion Vinea excelează în această îmbinare subtilă dintre mișcările naturii exterioare și mișcările psihice. Expresia în acest domeniu este prin firea ei în chip necesar nouă și neprevăzută. Vinea, căutînd să noteze aceste corespunderi, apropieri și corelații, nu ajunge niciodată la ininteligibil. Expresia lui, chiar cînd e obscură, este, în ceea ce privește puterea de sugerare, de-o mare vigoare și, prin asta, adînc poetică.

Pe drumul acesta, curentele de avangardă europene, de la dadaism și suprarealism, pînă astăzi, au ajuns la absurd, la ininteligibl și la incomunicabil. Apelînd la adîncurile subconștientului și înnoind modurile de ex-

presie poetică, dar fără să cadă niciodată în maniera scrierii automatice, Ion Vinea a realizat un lucru rar şi preţios, o poezie de-o mare noutate, chiar situată uneori la extrema limită a comunicabilităţii artistice, dar care datorită forţei sale poetice îşi găseşte totdeauna drumul către sensibilitatea cititorului.

De-a lungul a numeroase volume, printre care *Ulise* (1928), *Brăţara nopţilor* (1929), *Zodiac* (1930), *Incantaţii* (1931), *Petre Schlemihl* (1932), *Patmos* (1933), poezia lui Ilarie Voronca (1903—1946) apare fluvial revărsată şi totuşi precisă în amănuntele ei, aşa încît în şuvoi se distinge fiecare val, şi aceasta din cauza unei mari stricteţi de notaţie metaforică. Citind-o şi recitind-o, ai mereu impresia unei voci ce iese din adîncuri cu vigoarea unei vulcanice nevoi de exprimare, dovadă a unei sincerităţi totale care alungă orice idee de artificiu. Torentul de imagini nu este un joc de suprafaţă, ci expresia unei vieţi psihice agitate, a unei sensibilităţi chinuitor de ascuţite şi a unei gîndiri poetice care transfigurează, fără s-o trădeze, realitatea cea mai banală datorită descoperirii de corelaţii subtile, înălţate prin însuşi faptul descoperirii lor către o însemnătate ce întrece limitele particularului şi ale obişnuitului :

Te opreşti la vînzătoarea de legume
îţi surîd ca şopîrle fasolele verzi
constelaţia mazării naufragiază vorbele
boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci
ca lotci dovleceii îşi vîră botul înaintează
amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul
iepurii de casă ridichile albe pătlăgelele
vinete înnoptează [...]
şi iată faţa de hristos chinuit a cartofului
el ştie secretele nopţii cu burdufe de linişti
rădăcinile lui pipăie rărunchii pămîntului
albe netede ca tuburi rădăcinile
înaintează în nervi
sug înţelepciunea vremurilor osemintele nopţii
închini un imn cartofului

vreau să am limpezimea tăcerea ta
fruct al țărînei asemeni cu țărîna
din pîntecul întunericului nu ne uita
întărește-ne cu uleiul nopților mîna
tu știi subterane abecedare
te-au hrănit dumnezeu și ploile
virtuțile tale ți le tragi din pămînt ca din staul oile
cerurile te primesc în orice căldare

cartof icoana umilinții a răbdării
tu te mulțumești cu puțin și ne dai tot [...]
cartof ca mîinile plugarului aspre
cu răcoare de tunel de după amiază [...]

îmi place coaja miezul tău umezindu-se
cum îți faci loc cu umerii ca să crești
te aștept te ascult și bătăi de inimă ivindu-se
în negreala și noroiul tău culori cerești.

(Ulise)

O crîncenă aspirație către armonie, către o unanimă simpatie umană, precum și o arzătoare dorință de bucurie umplu aceste desfrunziri de imagini, aceste jerbe de metafore, care, în ciuda aparenței înșelătoare, nu țîșnesc la întîmplare, ci izvorăsc dintr-un avînt sincer. Poetul are sentimentul că aspirația sa e greu de împlinit, dar el încearcă să-și ascundă lui însuși acest sentiment :

Neînțeleși și neînțelegători,
Ne lovim unii de alții, tăiem din culorile colinelor
hainele închipuirii
Neînțeleși și neînțelegători pînă dincolo de genele
cimitirului
Neînțeleși și neînțelegători în zbaterea dintre orbitele
planetelor
(Și totuși tu cititorule îngîmfat ai voi înțelesul poemului)
Un poem ca atîtea alte stele ca atîtea alte planete
Dar nu simți cum năvălește din țesuturile mele o flacără

Nu simţi cum armăsari năzdrăvani gîndurile imaginile
mănîncă jăratec [...]
Rotesc braţele în zdrenţele văzduhului
Privirea e un arcuş deşteaptă viorile depărtărilor [...]
Totuşi nici un diamant n-a tăiat sticla cerului
Dincolo de azur alfabetul stelelor încetează
Şi privirile cad ca păsările istovite.

Sfidînd totuşi imposibilitatea, el îşi urmează chemarea pornită din adîncul conştiinţei şi îşi dă singur iluzia unei bucurii, inaccesibile, poate, în realitatea concretă, dar existentă măcar ca o împlinire în poezie, atunci

Cînd un gulf-stream de cîntece încălzeşte toate
mările sufletului.

(*Brăţara nopţii*, XIII)

Într-o poezie din *Petre Schlemihl* întîlnim aceste rînduri :

Din hangarul mic al ceasornicului timpul ca un avion
minuscul
Pleacă spre traversarea unui ocean necunoscut

În oceanul necunoscut al unor vremuri turburi, dorinţa de armonie şi de bucurie a lui Voronca avea să sufere de multă nelinişte. Era pe de o parte neliniştea generală a vieţii moderne, era pe de altă parte neliniştea nativă a poetului, nelinişte care avea să-i hotărască, de timpuriu, sfîrşitul. Prin cele mai multe poezii ale lui (dacă nu cumva, uneori bine ascunsă, chiar în toate) neliniştea aceasta străbate :

Şi ştiu : cu toată singurătatea, la un ţipăt de-al meu,
Vor veni lîngă mine atîţia alţii care au fost primiţi
cu pietre,

Şi versurile acestea sînt bucăţile de argilă
Din care voi clădi un cuib pentru tristeţea noastră
comună.
(*Petre Schlemihl*, p. 30)

Şi vei pricepe ? Nici o unealtă nu mi-a ucis destinul,
Vocala mea a fost în palatul sonor ca şi în cocioaba
umilă,
Am trecut pretutindeni cu inima mea ca o colivie
În care pasărea tristă a poemului cînta singură.
(*Ibid.*, p. 65)

Am tras în pribegie peste oraşe-o dungă,
Plutind peste cupole ca o uriaşă barză,
Cu cîntecul în mine zornăind ca o pungă
Ce-n viscole metalul pe streşini şi-l revarsă.

Atît de liber : veste trecînd în auroră
Sau în amurg, verigă, prin lanţul de oraşe [...]
Neputincioase ziduri : voi n-aţi putut cuprinde
Neliniştea mea, visul ca un nisip în trombe...
(*Ibid.*, p. 53)

Dar poetul îşi află, ca şi atîţia alţii pe vremea aceea, mîngîierea înălţîndu-şi neliniştea în marea poezie :

Şi poemele sînt ciubotele de şapte poşte
Care mă duc din cercul polar la caldul tropic [...]
Cine a spus că slova e-un lanţ de-ncete schimburi ?
Şi literele-nchise ca păsări în odaie ?
C-un singur vers poţi trece prin patru anotimpuri
Şi pasul din poeme un continent îl taie.
(*Ibid.*, p. 42)

Şi într-un poem de la sfîrşitul volumului *Patmos* (ultimul pe care l-a publicat în româneşte, după aceea Voronca n-a mai scris decît în franceză), dintr-un complex

de metafore o înălțare uriașă își face drum, prefigurînd o plecare, o dezrădăcinare, ca o bucurie în care se simte mereu neliniștea :

Din scrinul vechi scoți o toamnă uitată
Ca rochia de mireasă a bunicii
Scoți vîntul ca pe o panglică decolorată [...]
Și vîntul ca o coroană de inimi funerare
Se jerpelește pe acoperișuri
Trece prin gesturile imense ale spațiului [...]
Să te ridici atunci fluid în insomnie
Și vei fi desigur asemeni
Cu marile fluvii care s-ar ridica dintr-o dată
Subțiri ca niște serpentine
Din paturile lor de mîluri
Și și-ar continua drumurile vertical
Spre oceanul unanim al înălțimii.
Așa pămîntul va fi ca o sală de bal
În chioșcul pustiit al vilegiaturii ;
Și fluviile serpentine se împletesc pe treptele
serbării sfîrșite.
Sub bagheta abia mișcată a plopilor
O orchestrație de lumină ezită.
Spre ce dimineață înaintează pasul tău flămînd ?

E destul să compari versurile acestea citate aici cu versuri din lirica suprarealistă franceză, ca să observi deosebirea dintre ele. Aflăm și acolo, ca și aici, o dezarticulare prozodică și, cîteodată, o revărsare de metafore și de comparații stranii, cu asociații dintre cele mai neașteptate. Suprarealiștii, în fidelitatea lor (dealtfel, de multe ori trădată chiar de ei înșiși) față de regula dicteului automat, refuză orice coerență, detestă gîndirea poetică, nu vor să știe de nici o artă poetică, ba chiar ideea însăși de poezie ei o alungă din preocupările lor sau o modifică făcînd-o de nerecunoscut. Poezia lui Voronca are coerență și coeziune, fiecare poem al său se adună și se încheagă în jurul unui motiv, al unei idei

poetice, și e inteligibil în esență, oricît de bizar ar părea cîteodată cu imaginile lui. Este o poezie profund serioasă, pornită dintr-un devotament față de poezie, dintr-o credință în funcția spirituală a poetului, ceea ce suprarealiștii, porniți pe distrugere, într-un spirit de asprime și de batjocură, n-au făcut (cu excepția doar a lui Paul Eluard și a lui Louis Aragon, acesta din urmă mai cu seamă atunci cînd a părăsit suprarealismul). Voronca este, cu o mare strălucire de expresie și cu o sinceritate adîncă a fondului, creatorul unui modernism românesc. El însuși, într-o carte de remarcabile eseuri : *A doua lumină* (1930), a afirmat în chip răspicat existența unui modernism al nostru așa cum se arăta în revista *Integral* : „Nu, modernismul celor strînși la ospățul *Integralului* nu e, cum cred cîțiva premianți senili, de servilă împrumutare. E un elan spontan, cu caractere profund românești." „Materialul poeziei moderne (ca și al picturii) poate fi același ca al poeziei de totdeauna [...]. De fapt, materialul a rămas același ; schimbată cu desăvîrșire e însă interpretarea lui." „Desigur, poezia nouă poate relua temele vechi : lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna etc." Ce se schimbă este expresia : „Expresia poetului nou e plină de cutezare". „Limbă nouă, senzație crudă, construcție clasică obiectivă (impusă de o ordine și constrîngere proprie)."

Iată însușiri ce se potrivesc perfect cu acea construcție în continuare, de care am vorbit ca fiind unul din caracterele de bază ale dezvoltării literaturii române moderne și care, după cum se vede, definește și modul propriu și original în care poezia română a luat parte la mișcarea europeană dintre 1920 și 1940 de înnoire a expresiei poetice.

Apărut în 1920, în pragul perioadei de înnoire, volumul *Floarea pămîntului* al lui Demostene Botez se distinge printr-o expresie abundentă, fără facilitate superficială, prin prezența unei continui neliniști interioare și printr-o mare varietate de ton, indicată atît de întrebuințarea poliritmiei, precum și a unui vers liber pon-

derat, cît și de bogăția modurilor afective. Volumul se deschide luminos cu poezia *Dimineața*, grațioasă resfirare de imagini :

Din soare,
Ca pe gura unei amfore prea plină,
De pe-un umăr gingaș de virgină,
Dimineața
Toarnă din belșug lumină
Peste valea toată.

Și natura-n pripă deșteptată
Parcă poartă pleoape amețite
De lumina ce-a venit deodată
Peste dealurile adormite.

Jos în vale
Văl subțire se adună
Dintr-un praf ce-a căruntit în noapte,
Din tot praful străveziu de lună
Ce-a căzut pe grîurile coapte.

Nourași de ceață străvezie
Peste care, alb, seninul cerne :
Parcă-nseamnă niște albe perne
Pe-un pat nestrîns care-ntîrzie.

Peste satul încă adormit
Și pe valea iazului cu stuf,
Fumul dimineții liniștit
Se așează moale ca un puf.

Sentimentul naturii, sentiment mereu prezent la toți poeții români, ajungînd chiar să fie una din trăsăturile permanente ale acestei poezii, străbate primul volum al lui Demostene Botez. Se găsesc aici totodată și aspecte citadine, o tristețe a obscurelor tîrguri provinciale, care apăruse deja la acea dată în poezia lui George Bacovia.

Cu *Plumb*, publicat în 1916, Bacovia nu aparține cronologic epocii de care ne ocupăm. Totuși, poezia lui, fără efecte de artă, dar crîncen de sinceră în expresia unei dezolări ce trece de individual și atinge generalitatea existenței umane, s-a înscris trainic în durată, așa că astăzi ea își împrăștie radiațiile paradoxal sumbre, cu mai mare putere chiar decît la apariție.

Neliniștea căutătoare, care agita spiritul poeziei europene între cele două războaie, se simte și la Demostene Botez. Ea dă naștere la poezii posomorîte, cum este bucata intitulată *Putrezim* :

Se lasă pîclă deasă peste cîmpuri,
Și-n noi și peste noi mereu se lasă.
Pe ulițele-nguste și pe casă
Tot cerul năvălește în răstimpuri.

Din ramuri negre picuri mari de apă
Preling un cîntec dureros și mut.
Pe frunza neagră care a căzut,
Peste pămîntul umed ca o groapă.

Sau încă și mai caracteristic pentru acest spirit :

Cuvinte nouă-mi trebuiesc, să pot
Tăcerea mută care doarme-n noi
S-o smulg din taina noastră de strigoi
Ca pe-un copac, cu rădăcini cu tot. [...]

Cuvîntul vechi cu care-abia pot cere
Amarele firimituri de pîne
Îl simt sărac și palid cum rămîne
Mai dureros de mut ca o tăcere.

Pendularea ca de la alb la negru, între tonul întunecat și tonul luminos, vizibilă în aceste citate, caracterizează poezia lui Demostene Botez atît în volumul amintit cît și în volumele *Povestea omului* (1923) și *Cuvinte de dincolo* (1934).

Cu timpul, nota întunecată avea să facă loc tot mai mult notei luminoase, îndeosebi în poezia de după război a lui Demostene Botez.

Într-o expunere sumară cum este cea pe care am făcut-o, nu e locul să fie amintite prea multe nume, deoarece aceasta ar îngreuia înțelegerea caracteristicilor generale și perceperea tocmai a acestor trăsături care disting poezia română dintre 1920 și 1940 în raport cu poezia europeană a epocii. În opera celor opt poeți despre care am vorbit se găsesc, cred, aceste trăsături în chip mai adînc, ceea ce nu înseamnă bineînțeles că ele nu se află în opera altor poeți ai vremii, la fel de valoroși. În poeții analizați aici, tendințele și ideile literaturii care erau oarecum în atmosfera acelei epoci se reflectă mai cu deosebire și totodată în opera lor apar în chip tot atît de pronunțat și caracterele distinctive autohtone.

Din analiza operei acestor poeți se pot trage cîteva concluzii interesante, de ordin general. Între 1920 și 1940 poezia română ajunge la o înflorire care se poate compara cu aceea din ultimul sfert al secolului al XIX-lea, în epoca lui Eminescu și Macedonski, cu deosebirea că acum nu mai e vorba de două mari piscuri singuratice, înălțate cu mult deasupra producției poetice medii, ci e vorba de o mișcare poetică cu multe personalități viguroase care, fiecare în parte, au valoare, și toate împreună alcătuiesc un variat ansamblu, cu viguroase caracteristici generale. Tendința și voința de înnoire, comună poeziei europene de după 1920, este prezentă și la poeții români din acea vreme. Înnoirea însă, spre deosebire de ceea ce s-a întîmplat în alte literaturi, s-a făcut în poezia română păstrîndu-se mereu legătura cu trecutul, cu poezia populară, cu pămîntul natal, potrivit tradiției literare românești — așa cum am încercat s-o schițez la începutul acestei expuneri. Înnoirea poeziei române, în acea perioadă de căutare și de încercări uneori aventuroase de-a anexa poeziei domenii pînă atunci rezervate prozei, s-a făcut în adîncime. În general putem spune că înnoirea în poezia română s-a făcut în ce pri-

vește conținutul, adîncindu-se și lărgindu-se fondul de gîndire poetică, explorîndu-se fără misticism stările crepusculare ale sufletului, îmbinîndu-se cu succes fantezia poetică cu observația realității, ceea ce a avut ca rezultat că toată poezia nouă a acelei epoci este perfect comunicabilă și mereu proaspătă. Cu considerabile prelungiri și influențe pînă în epoca noastră, ea își păstrează intactă vigoarea și noutatea, și faptul acesta îi asigură valoarea în schimbul literar internațional.

1965

INDICE DE AUTORI

REZUMATE

POINTS CARDINAUX EUROPÉENS

Horizon romantique

RÉSUMÉ

Shakespeare ouvre la voie de la poésie moderne. Son style plein de contrastes a servi de modèle aux romantiques et a donné à l'expression poétique une forme nouvelle. Il puise ses comparaisons dans tous les domaines et fait voisiner dans le même vers ou dans le même passage des métaphores jaillies de l'observation de la vie quotidienne et des images faites d'éléments tirés d'un monde aérien où roulent les étoiles. Les personnages de Shakespeare sont des hommes doués d'une puissante individualité, des hommes différents des autres mortels, mais qui possèdent toujours des qualités humaines générales. Ce ne sont pas des surhommes, mais des hommes aux traits puissamment accentués et chez lesquels des passions courantes, telles que l'amour, la haine, l'ambition, la jalousie, l'envie, le désir de dominer, s'agitent avec une intensité d'un degré peu commun. Cette intensité maxime des mouvements de leur âme constitue leur principale caractéristique. Ce ne sont ni des hommes exceptionnels et insolites et ce ne sont pas non plus des types, c'est-à-dire des personnages qui réunissent des qualités communes à une catégorie d'individus, des quintessences réalisées par la pensée, qui n'existent pas comme telles dans la réalité et sont loin de nous. Les hommes de Shakespeare, au contraire, parce que ce sont des hommes comme les autres qui vivent, avec un maximum d'intensité, une vie intérieure, nous les sentons toujours proches de nous. Hamlet luimême ne fait pas exception à cette constatation, bien que chez lui on voit poindre, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, l'inquiétude moderne, état d'esprit que les anciens ne

connaissaient pas. Un trait d'Hamlet, qui apparaît également chez d'autres héros de Shakespeare, est celui qui le fait projeter tout ce qui lui arrive sur le firmament de l'humanité entière, ce qui revient à dire qu'il donne une signification générale à tous les événements qui le regardent personnellement. À la différence et même en contraste avec la tragédie antique, dans les pièces de Shakespeare l'homme n'est pas accablé et dominé par le destin et lutte vainement contre lui ; chez Shakespeare, l'homme lutte avec l'homme, avec la société, il est en conflit avec d'autres hommes et il n'est pas dominé par le destin qu'il ne connaît pas ou ne veut pas connaître ; parfois, il est en conflit avec lui-même comme dans *Hamlet* par exemple. Shakespeare est le premier à avoir révélé, d'une manière à la fois poétique et réaliste, la sensibilité moderne, inquiète et surprenante.

Schiller est un moraliste, c'est-à-dire un homme qui, du spectacle de la vie, tire des enseignements, des préceptes, des maximes. Ces traits reviennent dans toute son œuvre littéraire, dans ses poésies et ses drames. C'est pour cette raison que souvent, dans ses poésies, on retrouve un ton de prêche, un ton didactique, professoral, qui apparaît en dépit des vers coulants et de l'expression souvent brillante. Schiller voit dans le théâtre une tribune, une chaire, un prône. Ses pièces révèlent sa puissance d'observation, de la fantaisie et sont fortement construites, avec un sens profond du conflit dramatique. Pourtant, l'intention moralisatrice et l'éloquence du prêche se montrent souvent et prêtent au dialogue une froideur qui apporte une gêne dans l'action des personnages. La conception du théâtre propre à Schiller est tout-à-fait différente de la conception illustrée par le théâtre de Shakespeare. Les personnages de Shakespeare ne sont que des hommes. Ceux de Schiller, depuis *Les Brigands* jusqu'à *Guillaume Tell,* sont des hommes qui exposent les idées de l'auteur concernant la vie, l'être moral de l'homme et surtout les devoirs qui lui incombent. Ce fait, excellent en soi, n'est pas toujours favorable à la création artistique. Cette dernière n'est vraiment accomplie que là où l'intention moralisatrice, le prêche, l'éloquence didactique sont parfaitement incorporés au plasma

artistique, comme par exemple dans *Wallenstein*, où Schiller a décrit un caractère sans l'accabler de ses idées et de ses tendances et a créé ainsi un personnage qui vit avec la vigueur naturelle que donne le libre développement des mouvements de l'âme.

Afin de caractériser le romantisme tant comme conformation spirituelle que comme mouvement d'idées littéraires et philosophiques, Friedrich Schlegel présente des qualités intéressantes, tant dans son caractère que dans sa pensée. Les lettres de jeunesse adressées à son frère révèlent une oscilation entre les extrêmes de l'affectivité, caractéristique pour l'inquiétude moderne, ainsi qu'une grande curiosité intellectuelle. Avec une force créatrice réduite, il est un excellent penseur. Grand connaisseur de la culture grecque ancienne, il allie le respect de la tradition à l'élan qui renouvelle. Dans sa conception, la poésie est une activité de l'esprit fondée sur une impulsion profonde de la nature et en même temps abreuvée de culture, une activité désintéressée, sans but pratique, sans application matérielle et qui ne doit servir à aucune fin hormis son propre développement. La poésie est le mode d'expression le plus élevé propre à l'être moral de l'homme, dans son élan ascensionnel ; par conséquent, Friedrich Schlegel conçoit la poésie comme une activité à laquelle contribue tout l'être moral de l'homme et exprime „l'harmonie de l'âme entière ou du moins une tendance permanente vers cette harmonie". Par conséquent, loin de l'idée stérile de l'art pour l'art ou d'une Beauté abstraite, la poésie jaillit de l'élan de l'homme vers le Beau et le Bien. Dans un passage publié par la revue *Athenaeum*, 1798, Friedrich Schlegel donne une caractérisation de la poésie romantique qu'il définit comme „une poésie universelle progressive". Elle a pour fonction d'harmoniser l'homme avec lui-même, ainsi que l'individu avec la société, et l'art avec la nature. „La poésie romantique, dit Schlegel, peut, le plus souvent, à mi-chemin entre ce qui est décrit et celui qui décrit, libre et sans aucun intérêt réel ou idéal, planer sur les ailes de la réflexion poétique, donner une force à cette réflexion et la multiplier comme dans une file infinie de miroirs". Cette carac-

térisation de la poésie romantique est la plus originale qui ait jamais été faite. Et c'est là une définition en profondeur d'une partie importante de la poésie moderne, en général, par opposition à la poésie de l'antiquité, à savoir du mécanisme mental de la suggestion par une expression à demi-mot, précisément pour donner une légère imprécision dont l'effet est grandement destiné à éveiller le frémissement poétique. Le concept d'ironie est une autre grande découverte de Friedrich Schlegel. L'ironie est un acte qui hausse l'esprit humain au-dessus de lui-même, plus exactement „au-dessus de ce qu'il y a de plus élevé en lui-même". A la différence de l'ironie de Socrate qui est un piège tendu à l'interlocuteur en vue d'apprendre la vérité, l'ironie de Friedrich Schlegel tend à la constatation d'une incertitude fondamentale de la vie et du monde, à la constatation d'un relatif perpétuel. Plus tard, on a attribué à l'ironie romantique le but de détruire l'illusion, ce qui manque au concept d'ironie de Friedrich Schlegel. Il sent l'ironie dans la nature profonde des choses, dans le mouvement même de la vie, il la conçoit non pas comme une force destructive d'illusions mais comme un mécanisme de la conscience, de défense contre un relativisme général et de création d'un équilibre entre le moi et le monde extérieur. Le désir de permanence, de durée, d'harmonie et de stabilité qui constitue le fondement de la pensée de Friedrich Schlegel, ne le quitte jamais, même dans le renouveau de ses constructions les plus hardies. Tout l'être moral de l'homme, son moi pensant entier, embrassés par la pensée poétique refletée dans les infinis miroirs intérieurs, ainsi que la force acquise ipso facto par ce reflet, tout ceci était destiné à devenir les signes distinctifs de la poésie moderne. Le mérite de Friedrich Schlegel est d'avoir pressenti et énoncé ces signes comme étant caractéristiques de la poésie romantique dont il a été le premier à donner la définition en ce qui concerne sa nature et son contenu, contrairement aux définitions survenues plus tard, fondées sur des qualités d'expression, d'étendue, de forme, et non pas de fond.

En tant que mode de vie intérieure, et même plus que ça, en tant que formation psychique, le romantisme correspond à l'un

des deux grands sens de l'âme humaine, celui de la pénétration dans le monde des faits psychiques, l'autre sens étant celui de l'élan vers le monde extérieur. Incontestablement, cette différence ne doit pas être faite de manière absolue. Il ne s'agit que du penchant, fort et prépondérant, d'une individualité. Le romantique ne cesse pas d'avoir le désir et le besoin de revenir constamment en lui-même. Le romantique, après chaque contact avec le monde extérieur, c'est-à-dire à chaque instant, sent, lorsqu'il se retourne vers lui-même, la joie d'un retour chez soi. Le monde extérieur acquiert une importance plus grande lorsqu'il se reflète dans le monde intérieur et, en se mêlant à celui-ci, il accroît sa signification. Son idée du monde lui semble tout aussi importante que le monde même. La manière dont il voit la vie est pour lui la vraie vie. Le romantique est toujours attiré par ses propres profondeurs. L'essence du monde extérieur l'intéresse surtout dans la mesure où elle l'aide à approfondir et à observer son propre monde intérieur, et c'est surtout afin de pénétrer et connaître cet être, qu'il pense, rêve, écrit et crée de la poésie et de l'art. Une nature totalement réaliste ne peut pas produire de poésie, parce que les chemins du rêve, qui mènent au monde intérieur ne lui sont que très peu ouverts. Voilà pourquoi un artiste est toujours plus ou moins romantique *au moment de la création.* Il n'y a, dans la grande création artistique et littéraire, que des degrés de transfiguration de la réalité. Le romantique pur n'oeuvre *que* pour cette transfiguration, qui parfois va si loin que, lorsque l'artiste va tirer des profondeurs les images cueillies au-dehors, celles-ci ne garderont plus que le souvenir de leur aspect ancien et seront elles mais seront en même temps autre chose.

Ces attributs de la nature et de la pensée romantique se sont manifestés dans l'histoire de la littérature, avec le plus d'intensité et de profondeur, chez Novalis. Parmi les romantiques allemands, même parmi les romantiques de tous les temps et de tous les lieux, Novalis est le plus préoccupé par le rêve (le rêve pendant le sommeil bien plus que celui qu'on fait éveillé). Le rêve l'aide à parcourir le labyrinthe du moi et le guide dans les méan-

dres de la vie intérieure. La pensée poétique de Novalis (ce qui signifie sa pensée en général car, pour lui, toute pensée est nécessairement poétique) tend vers une synthèse des deux mondes, intérieur et extérieur, synthèse que le poète est appelé à réaliser par la force d'un amour profond et d'une fantaisie qui crée des mythes et des contes. La création littéraire de Novalis est réduite, car il est mort avant vingt-neuf ans. *Les Hymnes à la Nuit* affirment le désir du poète de se plonger dans la nuit, non pas pour se cacher dans ses profondeurs, mais pour y trouver une lumière nouvelle, une lumière spirituelle, au lieu de la brutale lumière physique. Novalis n'a fini que la première partie de son roman *Heinrich von Ofterdingen*. L'action est inexistante et l'histoire est tissée de rêves, de conversations et de contes. Dans le rêve du début apparaît la fleur bleue qui est devenue célèbre, fréquemment citée, mais dont la vraie signification n'est pas toujours connue. Dans le rêve du jeune Heinrich, la fleur bleue est le présage d'un amour qui se réalise ; la fleur bleue du rêve annonce cette réalisation. Ce rêve n'est qu'une effusion de beauté poétique. Il ne doit pas être surchargé de sens philosophiques à significations transcendantales. On trouve celles-ci en abondance dans les *Fragments* de Novalis. Il conçoit le romantisme comme une activité de l'esprit qui élève et rend meilleur. Il attribue à l'imagination une force constructive absolue, grâce à laquelle „notre âme pénètre dans n'importe quel objet et se mue immédiatement en n'importe quel objet". Ceci est „l'idéalisme magique". Novalis a une confiance illimitée dans la force spirituelle de l'homme. Pour lui, la vie et la poésie ne font qu'un. Novalis a découvert la grande poésie de l'invisible, si féconde pour le développement de la pensée poétique moderne. Il conçoit la poésie comme une religion et la sert avec piété et avec foi.

Le trouble des sentiments est un thème favori de Kleist, surtout dans son théâtre. Les personnages des pièces de Kleist sont des hommes qui ont des passions hors du commun, mais très vraisemblables, poussées cependant jusqu'à l'extrême et manifestées avec un maximum d'intensité. Le caractère des hommes de Kleist est inconséquent et en proie à des intermittences, cau-

sées pas tellement par les circonstances, que surtout par la structure propre à leur âme, comme *Penthesilée* par exemple, où Kleist décrit la transformation d'une passion en son contraire, le passage de l'amour à la haine et de la haine de nouveau à l'amour, tout cela dû à un cœur agité de sentiments tragiquement en contraste. Dans les récits de Kleist, les hommes sont excessivement impulsifs, capables de passer rapidement d'un sentiment à l'autre ou même à un sentiment opposé. Contrairement à ses pièces, le style des récits est d'une sécheresse extrême. Le paroxisme et l'exaltation des personnages sont saisis avec une acuité réaliste et décrits avec une grande concision dans l'expression.

Les contes d'Andersen ne sont pas des contes proprement dits, ce sont des histoires, de brefs récits, des nouvelles faits d'éléments dûs à l'expérience de vie de leur auteur. Ce sont des récits fantastiques, avec des éléments réalistes, dans un style de grande poésie, mais aussi d'une grande exactitude dans les descriptions, tant en ce qui concerne les gestes des hommes, qu'en ce qui concerne le paysage. L'un des procédés d'Andersen consiste dans le fait d'animer les choses. Dans beaucoup de ses histoires on voit apparaître des objets qui s'animent et vivent comme des hommes, ont des sentiments et des gestes humains, plus souvent des sentiments mesquins et des manières ridicules, car, par leur truchement, Andersen exprime son ironie et raille les travers et les petitesses humaines. Les contes d'Andersen ne sont nullement destinés uniquement aux enfants. Ils sont pour tous les âges et peuvent être lus et relus à tout âge, grâce à leur rayonnement poétique et à la profondeur du fond humain qui éveillent chez le lecteur non seulement un intérêt littéraire, mais aussi un sentiment d'amitié.

Parmi les inquiets du romantisme, Lermontov est l'un des plus intéressants. Et ceci pas tellement par ses poésies dont quelques-unes seulement portent son propre sceau, bien appuyé, et s'élèvent jusqu'aux hautes cimes lyriques de son époque, que pour avoir décrit dans Petchorine „le héros de notre temps", un

caractère typiquement romantique, ayant ainsi créé un document spirituel parfait, qui caractérise l'inquiétude moderne. Petchorine est un homme qui s'ennuie grandement, il souffre de trop analyser son âme, sans cesse il s'étudie et fausse sa vie parce qu'il ne se décide pas à une existence nette, sincère, ouverte. Il est plein d'élans contradictoires, de générosités et de cruautés, il fait le mal quand c'est le bien qu'il désire faire, il est sans cesse en opposition avec ses propres intentions. Avec Petchorine, Lermontov présente un de ces caractères que Goethe a qualifié de problématiques et qui sont caractéristiques pour l'époque moderne.

Baudelaire a été un obsédé de lui-même, incapable de voir autre chose que sa propre âme, sa vie intérieure, laquelle, si elle n'a pas été vaste, a été torturée et faite d'éléments généralement humains. Son œuvre reflète cette vie et représente sa transfiguration dans la poésie. Baudelaire, contrairement à Stendhal, lui aussi obsédé de lui-même, ne s'est pas analysé mais s'est confié dans un chant limpidement subtil. Caractère mystique mais doué d'un esprit clair, il croit à l'existence du Mal, par conséquent aussi à l'existence du Bien, mais qui ne se réalise pas ici, sur terre où „l'action n'est pas la sœur du rêve". Le véritable fond de la poésie de Baudelaire est fait du rêve d'une vie plus belle, d'aspiration douloureuse vers un absolu plus poétique qu'éthique, de révolte devant un monde imparfait, de mépris pour tout ce qui est mesquin chez l'homme, d'horreur de la médiocrité. Par son œuvre, Baudelaire est très près de nous, très profondément humain, avec son destin tragique gravé au fond de sa nature inadaptable, à la fois révoltée et timide, pleine de contrastes, de grands désirs et d'une grande faiblesse. Sa poésie, d'une construction solide et minutieuse, a été une torturante victoire remportée sur sa nature oisive et aboulique, mais qui se jugeait elle-même avec sévérité.

Les thèmes principaux de la poésie de Verhaeren sont au nombre de trois. Les hommes et les contrées des Flandres, où le

poète a passé les vingt-huit ans de sa jeunesse, font l'objet du premier thème ; le deuxième thème est celui de la vie moderne, où prédomine la machine ; le troisième thème représente l'élan vers l'avenir encouragé par la confiance dans le progrès moral de l'humanité qui doit aller de concert avec le progrès technique, aidé et même stimulé par ce dernier. Verhaeren est un terrestre, un amoureux des splendeurs précises de la terre, dont le souvenir ne le quitte même pas lorsque son esprit s'élance dans l'espace cosmique. Il ne se laisse pas pénétrer, comme Victor Hugo, par le frisson de l'abîme métaphysique ou bien ne se laisse étreindre qu'en passant. Après une sombre période de tourment, exprimée dans ses premiers volumes, Verhaeren atteint „les forces tumultueuses", optimistes et créatrices de lumière qui caractérisent sa poésie et accusent ses sommets. Les trois thèmes s'allient, dominés cependant par le thème de l'élan vers l'avenir. Autour de ces thèmes réunis, le poète groupe toutes les hautes aspirations de l'homme vers la justice, la liberté, la vérité, ainsi que tous les sentiments lumineux, dans des vers pleins de couleur, de mouvement, modulés selon des rythmes variés, d'un intense éclat verbal.

La littérature roumaine moderne fait assez tard son entrée dans l'ensemble de la littérature européenne ; les premiers monuments littéraires modernes, dignes d'être considérés pour leur valeur font leur apparition autour de l'année 1840. Née dans une période de romantisme européen, la littérature roumaine moderne a manqué d'un stage classique. La littérature roumaine moderne commence à se manifester et connaît sa période de croissance à une époque de grands bouleversements littéraires, lorsque le romantisme commençait à s'opposer à la tradition classique. Le romantisme avait réveillé le goût pour le folklore, pour la poésie populaire et cultivait l'amour pour les littératures nationales. Ces traits se remarquent également dans la littérature roumaine à ses débuts. Dès le commencement, ce qui distingue la poésie roumaine, c'est son rapport étroit avec la poésie populaire et l'importance donnée à celle-ci en ce qui concerne les thèmes et surtout la langue. Dans la littérature roumaine mo-

derne, la poésie s'est épanouie bien avant les autres genres littéraires et atteint, avec Eminescu (1850—1889) les plus hautes cimes. L'épanouissement rapide de la poésie a été simultané avec le souci de bien écrire, avec le soin de parachever la forme. La littérature roumaine moderne a brûlé les étapes et a réalisé en peu de temps une évolution de plusieurs siècles, réussissant, grâce à une puissante vitalité, à assimiler les influences dans sa période de début et à rejoindre, en moins d'un siècle, les principales littératures européennes.

Après la première guerre mondiale, aux alentours de 1920, ce développement était presqu'entièrement achevé. Presque toutes les formes, tous les genres littéraires avaient atteint leur épanouissement.

Dès le début, en poésie et en prose, on a vu apparaître des éléments capables de former une tradition et de donner, la première avec Mihaï Eminescu, Alexandru Macedonski (1854—1920) et George Coșbuc (1866—1918), la seconde avec Ion Creangă (1837—1889), Alexandru Brătescu-Voïnești (1868—1946), Mihaïl Sadoveanu (1880—1961) des œuvres de premier rang. Les drames historiques en vers de Vasile Alecsandri (1821—1890), en prose de Barbu Delavrancea (1858—1918), les comédies de Ion Luca Caragiale (1852—1912), ont créé et renforcé le genre dramatique roumain. Le roman roumain après Nicolae Filimon (1819—1865) avec *Valets et Parvenus* et Duiliu Zamfirescu (1858—1922) avec *La Vie à la campagne* et *Tănase Scatiu*, devait atteindre une vigoureuse maturité dans les oeuvres de Liviu Rebreanu (1885—1944), *Ion, La Forêt des pendus, L'Emeute*, etc.

Après une courte période symboliste qui atteint son apogée dans la vibrante poésie lyrique de Ion Minulescu (1881—1944), la poésie roumaine, aux alentours de 1920, allait s'enrichir des nouvelles expériences qu'elle était en passe d'acquérir.

Un besoin fébrile de renouvellement caractérise le mouvement poétique européen après la guerre de 1914—1918. Le mouvement moderniste, sous tous ses noms, depuis le dadaïsme jusqu'au surréalisme, découle de ce besoin. Il niait les valeurs du passé et prétendait créer à nouveau non seulement l'expression mais le contenu même de la littérature. Sous l'influence d'un vague bergsonisme (la perception du moi intérieur à l'aide de l'intui-

tion) et encore bien plus sous l'influence de la psychanalyse de Freud, les promoteurs des courants littéraires appelés d'avant-garde agitaient des idées, certaines d'entre elles intéressantes, originales, bizarres, mais ne parvenaient pas à créer une œuvre. L'art exige la construction ; la poésie sans cette construction est incommunicable. Les surréalistes réduisaient l'acte poétique à une fouille du subconscient, en appliquant la méthode psychanalytique. Ils tiraient du subconscient, par „la dictée de la pensée" manifestée dans l'écriture automatique un minerai de faits psychiques qu'ils laissaient à l'état brut, non élaboré, incommunicable et inintelligible même pour la conscience d'où on l'avait tiré. Intéressant en ce qui concerne l'investigation psychologique, ce procédé ne peut produire et n'a jamais produit une œuvre poétique de valeur. Dans le tourbillon de courants et de modes qui ont dominé la littérature européenne entre 1920 et 1940, la poésie roumaine a continué à se développer sur son terrain propre, elle a repoussé les influences superficielles et stériles ou ne leur a accordé qu'un intérêt dicté par la curiosité et n'a tiré du mouvement poétique étranger que ce qui s'accordait avec son caractère national. Ce caractère, équilibré et sain, ne supporte pas l'exagération des sentiments et refuse le paroxysme. L'exaltation dévote de l'extase, la rage mystique sont des phénomènes étrangers au psychisme roumain. Grâce à cette qualité d'équilibre et de mesure, la recherche, dans la poésie roumaine, ne s'égare pas dans l'incognoscible. Dans tous les courants d'avant-garde de la poésie européenne d'entre les deux guerres, on remarque, comme un trait profondément caractéristique, un irrationalisme fondamental. La poésie roumaine de la même époque n'est qu'en partie et à peine atteinte par cet irrationalisme. Au cours de cette période, les poètes roumains de premier ordre ont tous senti le besoin de renouvellement du contenu et de l'expression, mais ils l'ont satisfait en conservant leurs attaches avec la littérature du passé. Par conséquent, il n'y a pas eu un mouvement de renversement, mais de construction continue.

La comparaison entre Tudor Arghezi (1880—1967) et Guillaume Apollinaire (1880—1918) le prouve pleinement. Dans sa poésie, *Archéologie,* publiée pour la première fois en 1915, Arghezi aspire à un renouvellement qu'il réalise, d'ailleurs, dans son

expression, laquelle, à cette époque, n'avait aucune similitude dans la littérature roumaine. En considérant la culture millénaire, non-écrite, des Roumains, manifestée par un folklore extrêmement riche, Arghezi n'a pas vis-à-vis de son ancienneté un sentiment d'ennui et de saturation, tel que, exactement à la même époque, on le retrouve chez Apollinaire (dans *Zone*, *Poème lu au mariage d'André Salmon le 13 juillet 1913*). Apollinaire veut changer même le sens des mots usés par un trop long usage. Au contraire, à Arghezi les mots semblent pleins de significations qui n'ont pas encore été décelées et mises à jour. Par conséquent, le poète roumain a le devoir de chercher ces significations, de les trouver et de les exprimer.

Cette attitude, avec les nuances personnelles, bien distinctes, propres à chacun, devait marquer l'activité des plus grands poètes roumains de l'époque 1920—1940. En même temps que l'expression, le contenu poétique est, lui aussi, nouveau, car la pensée poétique se développe chez tous avec vigueur, richesse et profondeur.

La poésie de Lucian Blaga (1895—1961), pleine des grandes questions sur le commencement et la fin, sur le fini et l'infini, sur le destin, sur l'essence et l'apparence, est traversée par le frémissement des lointains cosmiques et n'est pas dépourvue d'un élément métaphysique profond. Dans l'ensemble de la poésie européenne d'après 1920, la poésie de Blaga est caractérisée par un fond touffu de pensée poétique, fruit d'un esprit à la fois avide de connaître et enclin au rêve, le rêve étant chez Blaga encore un moyen de connaître. Il cultive un vers complètement libre (étant même le premier qui, dans le littérature roumaine, utilise ce genre de vers, d'une manière soutenue et préméditée).

Auteur d'un seul volume de vers, *Jeu second* (1930), Ion Barbu (1895—1961) cultive une poésie d'essence intellectualiste, cérébrale. Avec une expression concise, dans des vers d'une prosodie rigoureuse, il cherche et trouve des corrélations profondes et cachées entre les choses. Sa poésie est le résultat d'une distillation et d'une redistillation intellectuelle des sentiments et des sensations. Le poète arrive, par des raffinements successifs, à un complexe de compositions communiqué dans un langage nouveau, obtenu pas tellement par des images que par des associations et

des assemblages inaccoutumés de mots. La transformation de la réalité en un spectacle magique constitue la principale préoccupation de Ion Barbu. Son expression subtile et sinueuse lui donne un air sibyllin qui rappelle Mallarmé, mais sans qu'il s'agisse là d'une influence. Mallarmé a stimulé le poète roumain qui a utilisé certains procédés du poète français, par exemple celui de la suggestion par des expressions elliptiques. Ses attaches avec le folklore distinguent également Barbu des poètes européens de l'époque. D'ici le ton d'enchantement, d'incantation qu'on discerne dans beaucoup de ses poésies. Obscur peut-être, parfois ambigu et à plusieurs sens, il diffère cependant de la prose incommunicable et irrationnelle des dadaïstes et des surréalistes avec lesquels il n'a aucune affinité, car c'est un poète artiste d'une grande rigueur.

Ion Pillat (1891—1945), avec son abondante activité poétique est totalement opposé à Ion Barbu comme structure et comme expression. Pillat est, aux tréfonds de son être, un classique. *Limpidité,* titre d'un de ses volumes, s'accorde à toute son oeuvre poétique. Mais sa limpidité est souvent profonde et elle n'exclut pas le renouvellement et la transformation. Pillat possède au plus haut degré la profondeur de la forme que bien des poètes n'ont pas. Il coule dans les moules traditionnels d'une prosodie classique une sensibilité moderne. En cultivant la profondeur de la forme, il atteint une profondeur de ton et de contenu où résonnent bien des questions et beaucoup d'inquiétudes. Sa sérénité n'est souvent qu'apparente et dissimule ce frisson de l'inconnu et du mystère que tous les grands poètes ont ressenti. Une grande culture littéraire, surtout en ce qui concerne la poésie, a nourri cette sensibilité. Pillat, en plus de la poésie de son pays, connaissait parfaitement la poésie française, allemande, anglaise, italienne, espagnole. Il possédait une compréhension poétique sans bornes et était habile à capter en roumain, par de subtiles transpositions, tous les genres de poésie, depuis les antiques jusqu'aux modernes.

Une vision fausse de la réalité, par conséquent une attitude de dissociation et de recomposition des éléments d'une manière nouvelle, surprenante, mais dans un ton de notations, presque sans aucune contrainte formelle, caractérisent la poésie d'Adrian

Maniu (1891—1968). Adrian Maniu incline vers le conte et la légende. Ses motifs préférés sont tirés, presqu'exclusivement, du paysage rustique, et il les traite avec cette précision de l'imprécis dont parle Edgar Poe. La dissociation et l'altération de l'expression le rapprocherait des expressionnistes allemands. Pourtant, les différences sont grandes. La cérébralité de la poésie expressionniste est étrangère à la poésie d'Adrian Maniu, qui est intuitive et non préméditée. Un primitivisme raffiné, le fantastique dont il revêt la vie quotidienne, une simplicité subtile, en un mot une nature contrastante dans ses manifestations, donnent à la poésie de Maniu un aspect à la fois bizarre et familier, ce qui, en dépit de la bizarrerie, la fait très communicable.

La valeur de la poésie de Ion Vinea (1895—1964) réside, avant tout, dans la nouveauté de l'expression, nouveauté qui révèle vigoureusement la vocation du poète à découvrir des rapports entre les états cachés de la sensibilité. L'expression frappe maintes fois non par des métaphores, mais par le rapprochement des mots les plus simples, avec de légères modulations de topique qui changent sans cesse la tonalité et produisent à la lecture une forte impression. Avec un sens aigu du fantastique, le poète interprète poétiquement la réalité, surtout les sites de la nature rustique, parfois avec un final de retour dans les profondeurs de la sensibilité, et révèle un sentiment, un désir, un mouvement psychique que le paysage choisi et interprété par le poète augure et que même il a préfiguré. La poésie de Vinea est souvent un va-et-vient d'appels et d'échos, de voix extérieures qui se mêlent aux voix intérieures. L'expression de Vinea, même quand elle est obscure et énigmatique, est, en ce qui concerne la force de suggestion, d'une grande vigueur. Il n'atteint jamais l'inintelligible. Sur cette voie, les courants européens d'avant-garde, du dadaïsme et du surréalisme jusqu'à nos jours, ont abouti à l'absurde et à l'incommunicable. Vinea, en renouvelant les modes d'expression, en faisant appel aux profondeurs du subconscient, a réalisé une poésie située parfois à l'extrême limite de la communicabilité artistique, mais qui trouve toujours son chemin vers la sensibilité du lecteur, grâce à sa grande force de persuasion poétique.

La poésie de Demostene Botez (1893—1973) se distingue par une expression abondante, par la présence d'une inquiétude intérieure, caractéristique pour son époque, et par une variété de motifs, depuis le lumineux sentiment de la nature, jusqu'à la tristesse des obscures villes de province, le tout dans un balancement entre le blanc et le noir, entre l'ombre et le serein, tout cela grâce à une affectivité agitée et à une sensibilité vibrante. Son expression est abondante, avec des images riches et spontanées, avec une polyrythmie souple, parfaitement en harmonie avec une effusion lyrique, à la fois touffue et pondérée.

Tout le long de son œuvre, la poésie de Ilarie Voronca (1903—1946) semble un débordement fluvial, précise pourtant dans ses détails, ce qui fait que dans le fil de l'eau on distingue chaque vague, et ceci en raison d'une grande strictesse de la notation métaphorique. Elle procède d'un besoin volcanique de s'exprimer, preuve d'une sincérité totale qui écarte toute idée d'artifice. Le torrent d'images n'est pas un jeu superficiel, mais l'expression d'une vie psychique agitée, d'une sensibilité douloureusement aiguisée et d'une pensée poétique qui transfigure, sans la trahir, la réalité la plus banale, grâce à la découverte de subtiles corrélations, haussées par le fait même de leur découverte vers une signification qui dépasse les limites du particulier ainsi que du commun. Une aspiration acharnée vers l'harmonie, vers une sympathie humaine unanime, ainsi qu'un ardent désir de joie, couvrent de vastes défeuillaisons d'images, des gerbes de métaphores, lesquelles, en dépit de l'apparence trompeuse, ne jaillissent pas au hasard, mais découlent d'un élan sincère. Dans l'océan inconnu d'une sombre époque, le désir d'harmonie et de joie de Voronca allait être affligé de grandes inquiétudes. Dans la plupart de ses poésies perce cette inquiétude. Sa poésie se présente de façon formelle, avec une désarticulation prosodique, avec un débordement de métaphores et de comparaisons étranges, avec les associations les plus inattendues. Mais elle est cohérente et douée d'une puissante cohésion intérieure, une cohésion de la pensée poétique, ainsi que d'une grande capacité de vie affective. Les surréalistes dans leur fidélité (d'ailleurs souvent trahie vis-à-vis d'eux-mêmes) à la règle de la dictée automatique, refusent toute cohérence, détestent la pensées poétique, ne veulent

se plier à aucun art poétique. Chez Voronca au contraire, chaque poème se constitue autour d'un motif, d'une idée poétique, il est intelligible en essence, il est *construit*. Les surréalistes, acharnés à détruire, dans un esprit de dureté et de raillerie, ne construisent jamais. Voronca est le créateur d'un modernisme roumain, qui selon ses propres affirmations dans un essai „n'est pas de servile emprunt. C'est un élan spontané, à caractères profondément roumains. L'objet de la poésie moderne peut être celui de la poésie de toujours. Ce qui est complètement changé c'est son interprétation". Le lien avec la tradition est ainsi conservé et le plus nouveau des poètes roumains de la période 1920—1940 exprime nettement et cultive dans sa poésie le principe de la construction continue qui est l'un des caractères fondamentaux du développement de la littérature roumaine moderne et définit la manière propre et originale selon laquelle la poésie roumaine a pris part, de 1920 à 1940, au mouvement de renouvellement de l'expression poétique.

Le renouvellement dans la poésie roumaine de cette époque (dont les traces profondes servent de guide et conservent intacte leur influence dans le développement de la poésie de nos jours) a été réalisé en rassemblant et en accroissant le fonds de pensée poétique, en explorant sans mysticisme les états crépusculaires de la conscience, en mêlant avec succès la fantaisie poétique à l'observation de la réalité, ce qui a eu pour résultat de rendre la poésie nouvelle de cette époque-là parfaitement communicable et toujours fraîche.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

EUROPAISCHE BLICKPUNKTE IN ROMANTISCHER SICHT

ZUSAMMENFASSUNG

Shakespeare ist der Wegbereiter der modernen Dichtung. An seinen kontrastreichen Stil knüpften die Romantiker in der Erneuerung des poetischen Ausdrucks an. Er holt seine Vergleiche von überall her und bringt im selben Vers, im selben Kontext Metaphern eines scharf beobachteten Alltagslebens und aus Elementen des Luft- und Sternenreichs gewobene Bilder zusammen. Shakespeares Gestalten sind ausgeprägte Individualitäten, Menschen, die sich von anderen Sterblichen unterscheiden, aber stets allgemein menschliche Züge tragen. Sie sind keine Übermenschen, sondern Menschen mit stark hervortretenden Wesenszügen, die gewöhnliche Leidenschaften : Liebe, Haß, Ehrgeiz, Eifersucht, Neid, Herrschsucht, mit ungewöhnlicher Intensität bewegen. Eben diese höchste Intensität der seelischen Bewegtheit ist ihr Hauptmerkmal. Und ebenso wie sie keine ungewöhnlichen, keine Ausnahmemenschen sind, sind sie auch keine Typen, in denen sich die einer bestimmten Menschenklasse gemeinsamen Eigenschaften verdichten, Abstraktionen des Verstandes, die uns fremd bleiben, da wir ihnen in der Wirklichkeit so nicht begegnen. Auch Hamlet, in dem zum erstenmal in der Geschichte der Dichtung die moderne Unruhe, dieser den Alten unbekannte Gemütszustand, zu Worte kommt, macht davon keine Ausnahme. Ein Wesenszug Hamlets, der auch bei anderen Shakespeareschen Helden wiederkehrt, ist, daß er alles ihm Widerfahrende auf das Firmament der ganzen Menschheit projiziert, daß er seinen persönlichen Erlebnissen eine allgemeine Bedeutung unterlegt. Im Unterschied, ja in fühlbarem Gegensatz zur antiken Tragödie wird der Mensch in den Stücken Shakespeares nicht vom Schicksal überwältigt oder beherrscht und kämpft auch nicht vergeb-

lich dagegen an. Bei Shakespeare kämpft der Mensch mit dem Menschen, mit der Gesellschaft, ist in Konflikte mit anderen Menschen verstrickt, steht aber nicht in der Gewalt eines Schicksals, das er nicht kennt oder nicht kennen will; er steht bloß gelegentlich, wie im „Hamlet“, in Konflikt mit sich selbst. Das Erstmalige bei Shakespeare ist die zugleich poetische und wirklichkeitsnahe Darstellung der Unruhe und des Befremdenden in der modernen Sensibilität.

Schiller ist Moralist; er entnimmt dem Schauspiel des Lebens Lehren, Präzepte, Maximen. In seinem ganzen dichterischen Werk, in seinen Gedichten und Dramen macht sich dieser Hang bemerkbar; daher auch so oft in seinen Gedichten der predigende, lehrhafte, professorale Ton, der bei aller Geläufigkeit der Verse und dem oft glänzenden Ausdruck unüberhörbar ist. Die Schaubühne ist für Schiller eine Tribüne, ein Lehrstuhl oder eine Kanzel. Seine Stücke zeugen von eindringender Beobachtung und von Phantasie, ihre solide Anlage von tiefer Einsicht in den dramatischen Konflikt. Die moralisierende Absicht und die predigende Rhetorik bringen jedoch immer wieder Kälte in den Dialog und hemmen das Handeln der Personen. Schillers Auffassung des Theaters ist von der Shakespeares grundverschieden. Dessen Gestalten sind nichts als Menschen, während die Gestalten Schillers von den „Räubern“ bis „Wilhelm Tell“ Menschen sind, die die Gedanken des Dichters über das Leben, das moralische Wesen und vor allem die Pflichten des Menschen vortragen. Dieses an sich wertvolle Anliegen kommt dem Gestaltungsprozeß nicht immer zugute, der sich nur dort voll entfalten kann, wo die moralisierende Absicht, die predigende und lehrhafte Beredsamkeit im künstlerischen Plasma verschmelzen. So in „Wallenstein“, wo Schiller einen Charakter darstellt, ohne ihn mit eigenen Ideen und Tendenzen zu belasten, eine Gestalt, deren natürliche Kraft aus der freien Entwicklung der seelischen Triebe erwächst.

Für eine Wesensbestimmung der Romantik, als geistiges Gebilde wie als literarische und philosophische Strömung, weist

Friedrich Schlegel in seiner Wesensart und in seinem Denken interessante Züge auf. Die Jugendbriefe an seinen Bruder sprechen von einem Schwanken zwischen den Extremen der für die moderne Unruhe bezeichnenden Gemütserregbarkeit und von einer ungemeinen Wißbegier. Was ihm an Schöpferkraft abgeht, ersetzt die Kraft seines Denkens. Als gründlicher Kenner der griechischen Antike verbindet er die Pflege der Tradition mit dem Schwung der Erneuerung. Poesie ist für ihn ein auf tiefen Antrieben der Natur beruhendes und zugleich von Bildung genährtes Wirken des Geistes, eine interesselose Tätigkeit ohne praktischen Zweck oder materielle Nutzanwendung, die keinem anderen Ziel als ihrer freien Selbstentfaltung dienen soll. Poesie ist die höchste Ausdrucksweise des sittlichen Wesens des Menschen in seinem Streben nach Höherem; damit sieht Friedrich Schlegel in der Poesie eine Tätigkeit, die das ganze sittliche Wesen des Menschen einbezieht, „eine Harmonie des ganzen Gemüts oder wenigstens eine durchgängige Tendenz zu derselben". Weit entfernt von der unfruchtbaren Idee des l'art pour l'art oder einem abstrakten Schönheitsbegriff entsteht Poesie aus dem Streben des Menschen nach dem Schönen und Guten. In einem Athenäums-Fragment aus dem Jahre 1798 gibt Friedrich Schlegel eine Charakteristik der romantischen Poesie, die er als „progressive Universalpoesie" bezeichnet. Ihre Bestimmung ist, den Menschen mit sich selbst, den Einzelnen mit der Gesellschaft, die Kunst mit der Natur zu versöhnen. „Und doch kann sie auch", sagt Schlegel weiter, „am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen." Diese Charakteristik ist das Originellste, das über die romantische Poesie geschrieben wurde. Und sie ist darüber hinaus die Tiefenbestimmung eines Wesenszuges moderner Poesie überhaupt im Gegensatz zur Poesie der Antike: des andeutenden Sprechens, à demi mot, dessen suggestive Wirkung im Auslösen des poetischen Reizes auf eben dieser leisen Ungenauigkeit beruht. Der Ironiebegriff ist die andere große Entdeckung Friedrich Schlegels. Durch Ironie „setzt man sich über sich selbst weg", sie ist die Fähigkeit des menschlichen Geistes, „sich selbst

über sein Höchstes zu erheben". Ungleich der sokratischen Ironie, die das Gegenüber im Interesse der Wahrheitsfindung verunsichert, will die Ironie Friedrich Schlegels eine grundsätzliche Ungewißheit des Lebens und der Welt, die Relativität als Dauer statuieren. Später wurde der romantischen Ironie ein illusionszerstörender Zweck unterlegt, den der Ironiebegriff Friedrich Schlegels nicht enthält. Er empfindet die Ironie am Grund der Dinge, in der Bewegung des Lebens selbst ; doch faßt er sie nicht als eine illusionszerstörende Kraft, sondern vielmehr als einen Mechanismus des Bewußtseins zur Abwehr eines allgemeinen Relativismus und zur Herstellung eines Gleichgewichts zwischen Innen- und Außenwelt auf. Der Wunsch nach Beständigkeit, Dauer, Harmonie und Stabilität, der dem Denken Friedrich Schlegels zugrunde liegt, verläßt ihn nie, auch nicht in den kühnsten und extravagantesten Konstruktionen. Die Reflexion des auf das ganze sittliche Wesen des Menschen, auf das ganze geistige Ich ausgedehnten poetischen Denkens in den unendlichen inneren Spiegeln und die Potenzierung dieser Reflexion ipso facto ist zu einem Unterscheidungsmerkmal der modernen Poesie geworden. Das Verdienst Friedrich Schlegels ist es, diese Symptome als Kennzeichen der romantischen Poesie erkannt und ausgesprochen zu haben, die er als erster nach Wesen und Gehalt bestimmte — zum Unterschied von späteren, auf Eigenschaften des Ausdrucks, der Oberfläche, der Form, nicht auf denen des Gehalts gegründeten Definitionen.

Als innere Lebenshaltung, ja als seelische Gestalt und Gemütsbeschaffenheit überhaupt entspricht die Romantik einer der beiden Grundrichtungen der menschlichen Seele : der Vertiefung in die Welt der inneren Vorgänge, entgegen dem drangvollen Hinausstreben in die äußere Welt. Diese Unterscheidung muß jedoch nicht absolut getroffen werden ; es handelt sich vielmehr um die vorherrschende Neigung einer Individualität. Unaufhörlicher Wunsch und Zwang des Romantikers ist es, so oft als irgend möglich bei sich einzukehren. Nach jeder Berührung mit der Außenwelt, gewissermaßen also in jedem Augenblick, empfindet er die Selbsteinkehr mit der Freude einer Heimkehr. Die Außenwelt wird bedeutsamer, indem sie sich in der Innenwelt

spiegelt, sie wird sinnvoller, indem sie sich mit ihr vermischt. Seine Vorstellung von der Welt erscheint dem Romantiker zumindest ebenso wesentlich wie die Welt selbst. Seine Art, das Leben zu sehen, ist für ihn das wahre Leben. Der Romantiker steht dauernd im Bann seiner eigenen Tiefen. Das Wesen der Außenwelt interessiert ihn bloß insoweit es ihm hilft, seine eigene Innenwelt zu ergründen und zu erkennen, und für die Ergründung und Erkenntnis dieses Seins denkt, träumt, schreibt, dichtet und bildet er. Eine ganz wirklichkeitsbezogene Natur ist unfähig zu dichten, denn die Wege des Traums, die in die Innenwelt führen, stehen ihr nur sehr wenig offen. Eben deshalb ist ein Künstler im Augenblick des Schaffens mehr oder weniger romantisch. Im großen gesehen, gibt es im künstlerischen und literarischen Schaffen nur Stufen einer Umgestaltung des Wirklichen. Der reine Romantiker schafft nur für diese Verklärung der Wirklichkeit, die so weit gehen kann, daß die außen zusammengelesenen Bilder, wenn sie der Künstler aus seinem Inneren holt, nur noch einen Anflug ihrer ersten Erscheinung haben und zugleich sie selbst und ein anderes sind.

Diese Wesenszüge romantischen Seins und Denkens sind in der Geschichte der Dichtung am nachhaltigsten und tiefsten bei Novalis hervorgetreten. Unter den deutschen Romantikern, ja unter den Romantikern aller Orte und Zeiten ist Novalis am stärksten dem Traum (und zwar mehr dem Schlaf- als dem Wachtraum) verhaftet. Der Traum hilft ihm das Labyrinth des Ich ergründen, er leitet ihn auf den verschlungenen Wegen des inneren Lebens. Das poetische Denken Novalis' (und das heißt: sein Denken überhaupt, denn für ihn ist jedes Denken notwendig poetisch) sucht zwei Welten zu vereinigen, die Innenwelt und die Außenwelt; ihre Einheit zu stiften, ist Aufgabe des Dichters kraft einer tiefen Liebe und einer Mythen und Fabeln schaffenden Phantasie. Novalis' literarisches Werk ist nicht umfangreich; er starb vor Vollendung seines neunundzwanzigsten Lebensjahres. Die „Hymnen an die Nacht" sprechen von der Sehnsucht des Dichters, sich in die Nacht zu versenken, aber nicht um in ihrer Tiefe Zuflucht zu suchen, sondern um anstelle des brutalen körperlichen Lichts ein neues, geistiges Licht zu finden. Von seinem Roman, „Heinrich von Ofterdingen", hat Novalis nur den ersten Teil vollendet. Die äußere Handlung ist unwesent-

lich, die Fabel ist aus Träumen, Gesprächen und Märchen gesponnen. Schon im Eingangs-Traum erscheint die vielzitierte blaue Blume, dere wahre Bedeutung jedoch bei all ihrer Berühmtheit kaum bekannt ist. Dem jungen Heinrich wird im Traum von der blauen Blume eine sich erfüllende Liebe vorausgesagt: vorgebildet ist diese Erfüllung durch die blaue Blume im Traum. Dieser Traum ist ein einziger Erguß poetischer Schönheit. Er sollte nicht mit philosophischem Tiefsinn und transzendentalen Spekulationen beschwert werden. Diese finden sich in Novalis' Fragmenten in Fülle. Für ihn ist Romantisieren „nichts als eine qualitative Potenzierung" des Geistes, und der Phantasie legt er eine absolute Verwandlungskraft bei, denn „der Traum belehrt uns auf eine merkwürdige Weise von der Leichtigkeit unserer Seele, in jedes Objekt einzudringen — sich in jedes sogleich zu verwandeln". Dies ist „magischer Idealismus". Novalis hat ein unbegrenztes Vertrauen in die geistige Kraft des Menschen. Für ihn sind Poesie und Leben eins. Novalis hat die große Poesie des Unsichtbaren entdeckt, die für die Entwicklung des modernen poetischen Denkens so fruchtbar geworden ist. Für ihn ist Poesie eine Religion, der er hingebend und gläubig dient.

Verwirrung der Gefühle ist ein Lieblingsthema vor allem des Dramatikers Kleist. Die Gestalten der Kleistschen Stücke sind Menschen mit obgleich ungewönlichen, so doch nicht unwahrscheinlichen Leidenschaften, die, aufs äußerste gesteigert, mit höchster Intensität zum Ausbruch kommen. Die Inkonsequenzen und Intermittenzen in der Entwicklung der Kleistschen Charaktere sind zwar auch durch die Umstände, vor allem aber durch ihre seelische Struktur bedingt; so in der „Penthesilea", wo Kleist das Umschlagen einer Leidenschaft in ihr Gegenteil, das Hinübergleiten von Liebe zu Haß und von Haß wieder zu Liebe als Äußerung eines von tragisch kontrastierenden Gefühlen gemarterten Herzens schildert. Auch in den Kleistschen Erzählungen motiviert die Impulsivität der Charaktere das schnelle Umschlagen der Gefühle, ihr Stil dagegen ist im Vergleich zu den Stücken von äußerster Nüchternheit. Überschwenglichkeit und Paroxysmus der Leidenschaft werden von Kleist mit realistischer Schärfe gesehen und mit wortkarger Strenge erzählt.

Andersens Märchen sind keine Märchen im eigentlichen Sinne, sondern Erzählungen, Skizzen, Novellen, in die Erlebnisse des Verfassers eingeflochten sind. Sie sind phantastische Erzählungen mit realistischen Elementen, in einem Stil von hoher Poesie, aber auch von großer Genauigkeit in der Beschreibung, sowohl was die Gebärden der Menschen wie auch was die Landschaft betrifft. Eigentümlich ist bei Andersen die Beseelung der Dinge. In vielen seiner Erzählungen spielen Dinge mit, die zu einem menschenähnlichen Leben mit menschlichen Gefühlen und Gebärden erweckt werden. Zumeist sind dies kleinliche Gefühle und lächerliche Ticks, denn Andersen benützt sie als Träger seiner Ironie und seines Spottes über menschliche Schwächen und Engherzigkeit. Seine Märchen nämlich hat Andersen durchaus nicht allein für Kinder erzählt. Sie wenden sich an Menschen jeden Alters und können ihrer poetischen Ausstrahlung und ihres menschlich tiefen Gehaltes wegen, der nicht nur ein literarisches Interesse, sondern auch ein Gefühl freundschaftlicher Nähe vermittelt, in jedem Alter gelesen und wiedergelesen werden.

Unter den späteren Dichtern der Romantik ist Lermontow in seiner flackernden Unruhe einer der anziehendsten. Und dies gilt weniger für seine Gedichte, von denen nur einige sein unverkennbares Gepräge tragen und sich den Höhenzügen der zeitgenössischen Lyrik anschließen, als dafür, daß er in Petschorin, dem „Helden unserer Zeit“, eine typisch romantische Natur gestaltet und ein seelisches Dokument ersten Ranges für die Wesensbestimmung der modernen Unruhe geliefert hat. Petschorin ist einer der großen Blasierten, er leidet an einem Zuviel an seelischer Selbstanalyse und Selbstbespiegelung und verfälscht sein Leben, weil er sich zu keiner klaren, aufrechten, offenen Haltung aufraffen kann. In ihm kreuzen sich unvereinbare Gegensätze wie Großmut und Grausamkeit, er verletzt, wo er wohltun will, und liegt in ständigem Widerstreit mit seinen eigenen Zielen und Absichten. Mit Petschorin hat Lermontow einen jener Charaktere geschaffen, die Goethe als problematische Naturen bezeichnet und die für die moderne Epoche so kennzeichnend sind.

Baudelaire ist ein von sich selbst Besessener. Unfähig, anderes zu sehen als das eigene Ich, das eigene Innenleben, nahm er bei aller Weltabgeschlossenheit in der Qual seiner Selbsterkenntnis trotzdem viel allgemein Menschliches auf. Sein Werk spiegelt diese Lebenshaltung; es ist ihre poetische Verklärung. Ungleich seinem egotistischen Zeitgenossen Stendhal hat Baudelaire sich nicht analysiert, sondern in einem klaren und subtilen Gesang offenbart. Bei aller Helle des Bewußtseins ist Baudelaire Mystiker: indem er an die Existenz des Bösen glaubt, glaubt er auch an die Existenz des Guten, doch kann dieses Gute auf Erden nicht wirklich werden, wo „die Tat nicht Schwester des Traumes“ ist. Der Grundgehalt der Poesie Baudelaires ist sein Traum von einer schöneren Welt, sein quälendes Verlangen nach einem mehr poetisch als ethisch bestimmten Absoluten, sein Aufbegehren angesichts einer unvollkommenen Welt, seine Verachtung für alles Kleinliche im Menschen, sein Ekel vor der Banalität. In seinem Werk ist uns Baudelaire sehr nahe, in der Tiefe seiner Menschlichkeit, in seinem tragischen Schicksal, das in der Kompromißlosigkeit seines Charakters beschlossen ist, in seinem Widerstreit von Empörung und Scheu, von großem Verlangen und großer Machtlosigkeit. Seine sorgfältig und streng konstruierte Poesie war ein qualvoller Sieg über die Untätigkeit und Willenlosigkeit dieser Lebenshaltung, die sich selbst unnachsichtig richtet.

Drei Hauptthemen gestaltet die Poesie Verhaerens. Ein erstes Thema sind die Menschen und Orte Flanderns, wo der Dichter die ersten achtundzwanzig Jahre seines Lebens verbrachte, ein zweites das moderne Leben und die Vorherrschaft der Maschine, ein drittes der vom Vertrauen in den Fortschritt der Menschheit getragene Flug in die Zukunft, der den technischen Fortschritt begleiten soll und von ihm Hilfe und Anregung empfängt. Als ein Diesseitiger ist Verhaeren in die präzise „Vielfalt des Glanzes“ dieser Erde verliebt, dessen Erinnerung ihn auch bei seinen Flügen in kosmische Räume nicht verläßt. Er gibt sich nicht wie Victor Hugo, oder nur ganz flüchtig, dem Schauer des metaphysischen Abgrunds hin. Nach dem dunklen Ringen seiner ersten Gedichtbände findet Verhaeren zum Vertrauen in die lichtschaffenden „tumultuarischen Kräfte“, in denen seine Dichtung gipfelt.

Unter den drei Themen, die nun zusammentreten, bleibt der Flug in die Zukunft bestimmend; ihre Verschlungenheit ist die Mitte, um die sich alles hohe Streben des Menschen nach Gerechtigkeit, Freiheit und Wahrheit, alle seine lichten Gefühle in Versen voller Farbe und Bewegung, mit einer geschmeidigen Fülle der Rhythmen und einem großen Glanz des Wortes gruppieren.

Die rumänische Dichtung ist erst spät in den Gesichtskreis der europäischen Literatur getreten: ihre ersten modernen Denkmäler, die Beachtung verdienen, erschienen um das Jahr 1840. Ihre Entstehung, die mit einer romantischen Periode in Europa zusammenfällt, war durch kein klassisches Stadium vorbereitet; ihre Anfänge und ihr Wachstum begleiten die großen literarischen Umwälzungen einer Epoche romantischer Auflehnung gegen die klassische Tradition. Die Romantik hatte den Geschmack am Volkslied, an der Folklore geweckt und pflegte die Liebe zu den Nationalliteraturen. Dieselben Wesenszüge finden sich auch in den Anfängen der modernen rumänischen Literatur, die seither eine enge Bindung an die Volksdichtung und deren Pflege sowohl in thematischer wie vor allem in sprachlicher Hinsicht auszeichnet. Unter ihren Gattungen hat sich die Lyrik als erste entwickelt und mit Mihai Eminescu (1850—1889) einen hohen Gipfel erreicht. Gleichzeitig mit diesem raschen Aufblühen der Dichtung wurde eine Läuterung des sprachlichen Ausdrucks angestrebt. Durch Überlagerung der Etappen im Nachvollzug einer Entwicklung von mehreren Jahrhunderten konnte die rumänische Literatur in ungebrochener Vitalität die Einflüsse ihrer Anfänge assimilieren und in kaum hundert Jahren den Stand der führenden europäischen Literaturen erreichen.

Nach dem ersten Weltkrieg, um 1920, war diese Entwicklung nahezu abgeschlossen und fast alle Genres zur Blüte gelangt.

In der Lyrik und in der erzählenden Prosa, wo von Anfang an traditionsbildende Elemente aufgetreten waren, hatten Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski (1854—1920) und George Coşbuc (1866—1918), bzw. Ion Creangă (1837—1889), Alexandru Brătescu-Voineşti (1868—1946) und Mihail Sadoveanu (1880—1961) erstrangige Werke geschaffen. Die historischen Dramen in Versen von Vasile Alecsandri (1821—1890) und in Prosa von Barbu Delavran-



cea (1858—1918), die Komödien von Ion Luca Caragiale (1852—1912) hatten den Grundstein eines rumänischen Repertoires gelegt. Nach Ansätzen bei Nicolae Filimon (1819—1865) mit *„Ciocoii vechi și noi"* („Emporkömmlinge aus der Schreibergilde") und Duiliu Zamfirescu (1858—1922) mit *„Viața la țară"* („Das Leben auf dem Lande") und *„Tănase Scatiu"* entwickelte sich der rumänische Roman im Werk Liviu Rebreanus (1885—1944): *„Ion"*, *„Pădurea spînzuraților"* („Der Wald der Gehenkten"), *„Răscoala"* („Der Aufstand") u. a. zur Reife.

Nach einem symbolistischen Zwischenspiel, das in den lyrischen Romanzen Ion Minulescus (1881—1944) ausklang, stand die rumänische Dichtung um 1920 an der Schwelle neuer Erkenntnisse und Erfahrungen.

Ein hektisches Neuerungsbedürfnis kennzeichnet die lyrische Bewegung Europas nach dem Krieg von 1914—1918. Die Moderne aller Schattierungen, vom Dadaismus bis zum Surrealismus, geht von diesem Bedürfnis aus. Mit dem Anspruch einer radikalen Neuschöpfung nicht allein des Ausdrucks, sondern des Gehalts der Dichtung selbst leugnete sie die überkommenen Werte. Unter dem Einfluß eines vagen Bergsonismus (innere Schau) und mehr noch der Psychoanalyse Freuds machte sich die Avantgarde der zwanziger Jahre zum Sprachrohr von Ideen, brachte aber außer einer Fülle interessanter, origineller, oft skurriler Einfälle kein bleibendes Werk hervor. Kunst erfordert Konstruktion; ohne Konstruktion ist Poesie nicht nachvollziehbar. Die Surrealisten reduzierten den poetischen Akt auf die psychoanalytische Durchleuchtung des Unterbewußten. Nach dem Diktat eines Denkmechanismus, das automatisch niedergeschrieben wurde, holten sie ein Konglomerat psychischer Fakten herauf, das sie unverarbeitet und unmitteilbar, dem Bewußtsein, dem es entnommen war, selbst unverständlich, in seinem Rohzustand ließen. So interessant es auch für die psychologische Forschung sein mag, kann dieses Verfahren kein wertesetzendes Werk hervorbringen und hat es auch nie getan. Im Wirbel der Strömungen und Moden, die die europäische Literatur zwischen 1920 und 1940 beherrschten, verfolgte die rumänische Dichtung, an oberflächlichen und sterilen Einflüssen vorbei, die sie mehr der Kuriosität halber zur Kenntnis nahm, ihre eigene Entwicklung, die aus der lyrischen Bewegung des Auslands nur das übernahm, was dem Natio-

nalcharakter entsprach. Dieser leidet in seiner ausgeglichenen, gesunden Wesensart an keiner paroxystischen Überreizung der Gefühle. Der religiöse Überschwang der Ekstase und die mystische Raserei sind seiner psychischen Struktur fremd. Dank dieser ausgeglichenen, maßvollen Haltung verliert sich in der rumänischen Dichtung das Suchen nicht im Unerkennbaren. Ein Grundzug aller Strömungen der europäischen Avantgarde zwischen den Kriegen ist ein tiefer Irrationalismus. Von diesem Irrationalismus wurde die zeitgenössische rumänische Dichtung nur teilweise und minimal berührt. Die führenden rumänischen Dichter dieses Zeitabschnitts empfanden die Erneuerung des poetischen Ausdrucks und Gehalts durchwegs als eine Notwendigkeit, aber sie gehorchten ihr nur unter Wahrung der Bindungen an die Literatur der Vergangenheit. Ihre Bewegung war somit kein Umsturz, sondern ein Weiterbauen.

Ein Vergleich zwischen Tudor Arghezi (1880—1967) und Guillaume Apollinaire (1880—1918) ist dafür aufschlußreich. In seinem 1915 veröffentlichen Gedicht „*Arheologie*" („Archäologie") erstrebt Arghezi eine Erneuerung, deren sprachlicher Vollzug in der zeitgenössischen rumänischen Literatur nicht seinesgleichen hat. Angesichts der jahrtausendealten ungeschriebenen Kultur der Rumänen, die in einer überreichen Folklore weiterlebt, steht Arghezi dem Vergangenen nicht mit der Langeweile und Übersättigung gegenüber, die fast zum selben Zeitpunkt bei Apollinaire (in „*Zone*" und „*Poème lu au mariage l'André Salmon, le 13 juillet 1913*") thematisch zum Durchbruch kommt. Bei Apollinaire geht der Traditionsbruch bis zu dem Wunsch, den Sinn der abgegriffenen Wörter zu ändern. Arghezi hingegen sieht in den Wörtern eine Fülle unausgeschöpfter Bedeutungen. Dem rumänischen Dichter erwächst daraus die Pflicht, diese Bedeutungen aufzusuchen, sie zu finden und auszusprechen.

Mit jeweils scharf ausgeprägten persönlichen Nuancen bestimmte diese Haltung das Schaffen der führenden rumänischen Lyriker des Zeitabschnitts 1920—1940. Mit dem Ausdruck erneuert sich bei allen auch der Gehalt, da das poetische Denken an Kraft, Fülle und Tiefe zunimmt.

Die Lyrik Lucian Blagas (1895—1961) erfüllen die großen Fragen nach Anfang und Ende aller Dinge, nach Endlichkeit und Unendlichkeit, Schicksal, Wesen und Schein ; sie ist durchwirkt

vom Schauer der kosmischen Entfernungen und hat metaphysische Tiefe. Im Rahmen der europäischen Lyrik nach 1920 kennzeichnet die Dichtung Blagas ein reicher Gehalt an poetischer Reflexion als Haltung eines Geistes, der in seiner Sucht nach Erkenntnis zugleich zum Traum hinneigt, denn für ihn ist der Traum ebenfalls Medium der Erkenntnis. Blaga benützt einen vollkommen freien Vers (er ist der erste rumänische Lyriker, der sich vorsätzlich und konsequent von jeder metrischen Bindung löst). Die Inflexionen seines Stils blenden in den schlichten und tiefen Gesang des rumänischen Volkslieds die subtilen Bilder einer Erkenntnisdichtung ein.

Der einzige Gedichtband von Ion Barbu (1895—1961), *„Joc secund"* („Widerspiel", 1930), ist intellektuelle, zerebrale Lyrik. In verhaltener Sprache, in Versen von großer prosodischer Strenge sucht und findet er tiefe und verborgene Bezüge der Dinge. Seine Gedichte sind mehrfache Destillate eines Materials von Gefühlen und Empfindungen. Ergebnis dieses sukzessiven Raffinationsprozesses sind vielstrahlige kombinatorische Gebilde in einer neuartigen Sprache, die weniger durch Metaphorik als durch ungewohnte Wortpaarungen und -reihungen entstanden ist. Die Überführung der Wirklichkeit in ein magisches Schauspiel ist das eigentliche Anliegen Ion Barbus. Sein subtil-umwundener Ausdruck erinnert in seinem sibyllinischen Ton an Mallarmé, ohne daß, abgesehen etwa von Verfahren wie der Suggestion durch elliptische Konstruktionen, von einem Einfluß die Rede sein könnte. Von den zeitgenössischen Dichtern Europas unterscheidet sich Barbu durch die Bindung an die Folklore. Daher auch in vielen seiner Gedichte der Ton des Zauberspruchs, der Inkantation. Obwohl vielleicht manchmal dunkel und vieldeutig, ist Barbu, ein Artist von großer Strenge, mit der kontaktlosen und irrationalen Lyrik der Dadaisten und Surrealisten nicht verwandt.

In Struktur und Ausdruck Ion Barbu genau entgegengesetzt ist der äußerst fruchtbare Lyriker Ion Pillat (1891—1945). In seinem Innersten ist Pillat, auf dessen Werk der Titel eines seiner Gedichtbände, *„Limpezimi"* („Klarheiten"), zutrifft, Klassizist. Aber seine Klarheit ist nicht vordergründig, sie schließt Erneuerung und Wandlung nicht aus. Pillat besitzt im höchsten Grade eine bei Lyrikern seltene Tiefe der Form. Die überkommenen

Schemen der klassischen Prosodie füllen sich bei ihm mit einer modernen Sensibilität. Sein Bemühen um die Tiefe der Form gab ihm eine Tiefe des Tons und des Gehalts, in der viele Fragen und Ahnungen anklingen. Seine Serenität ist oft scheinbar und verbirgt jenen Schauer des Unbekannten und des Geheimnisses, den alle großen Dichter kannten. Eine umfassende literarische, vor allem poetische Bildung nährte diese Sensibilität. Neben der Dichtung seines Landes kannte Pillat die französische, deutsche, englische, italienische, spanische Dichtung eingehend. Er hatte ein unendlich feines Gehör für Poesie und die Gabe, durch subtile Umsetzungen alle Arten von Dichtung, von der Antike bis zur Moderne, im Rumänischen heimisch zu machen.

Ein gebrochener Realitätsbezug, eine Entgliederung und schokkierende Neuanordnung der Bildelemente in einem formal fast ungebundenen Reihungsstil kennzeichnet die Lyrik Adrian Manius (1891—1968). Dabei verrät Maniu einen starken Hang zu Märchen und Legende ; seine bevorzugten Motive, die er mit jener Genauigkeit des Ungenauen behandelt, von der Edgar Poe spricht, sind fast ausnahmslos der ländlichen Umwelt entnommen. Das Dissoziative und Verrenkte des Ausdrucks scheint ihn den deutschen Expressionisten zuzuordnen, allerdings mit dem großen Unterschied, daß der intuitiven, unreflektierten Lyrik Manius die Zerebralität der Expressionisten ganz fremd ist. Raffinierter Primitivismus, Alltagsphantastik, subtile Einfachheit, eine in ihren Erscheinungen kontrastierende Natur machen die sonderbar vertraute Wirkung der Gedichte Adrian Manius aus, die trotz ihrer Bizarrerie leicht zugänglich sind.

Den Rang der Lyrik Ion Vineas (1895—1964) bestimmt vor allem die Neuartigkeit des Ausdrucks, in dem Entsprechungen verborgener Zuständlichkeiten des Empfindens aufklingen. Sie überrascht weniger durch Metaphern als durch Reihung einfachster Wörter, wobei der durch leichte Modulationen der Topik hervorgerufene ständige Wechsel der Tonlage beim Lesen einen starken Eindruck hinterläßt. Mit einem scharfen Sinn für Phantastik gibt Vinea der Wirklichkeit, insbesondere dem Ausblick in die ländliche Natur, eine poetische Deutung und kehrt am Schluß o't in die Tiefe des Empfindens zurück, indem er ein Gefühl, einen Wunsch, eine Seelenregung hervorkehrt, die die erwählte und gedeutete Landschaft schon angekündigt und zu-

weilen auch vorgebildet hat. Oft ist Vineas Lyrik ein Hin- und Widergehen von Ruf und Widerhall, von äußeren Stimmen, die sich mit Stimmen des Inneren vermählen. Selbst dann, wenn er dunkel und rätselhaft ist, hat sein Ausdruck eine große Kraft der Suggestion. Er geht nie bis zum Unverständlichen auf einem Weg, auf dem die europäische Avantgarde von Dadaismus und Surrealismus bis heute im Absurden und Unmitteilbaren gemündet ist. Im Ansprechen des Unbewußten hat Vinea den Ausdruck erneuert und eine Lyrik geschaffen, die manchmal an der äußersten Grenze des künstlerisch Mitteilbaren liegt, mit ihrem dichterisch Überzeugenden aber immer die Sensibilität des Lesers erreicht.

Was die Lyrik von Demostene Botez (1893—1973) auszeichnet, ist eine Überfülle des Ausdrucks bei einer für die ganze Zeitspanne charakteristischen inneren Unruhe, und eine weitgespannte Skala von Motiven, die vom hellen Naturgefühl bis zur Trauer abgeschiedener Provinzstädte reicht ; dies alles von einer hohen Erregbarkeit, einer schwingenden Sensibilität in eine zwischen Weiß und Schwarz, Verdüsterung und Aufheiterung hin und her pendelnde Bewegung gesetzt. Der Ausdruck ist überreich an gesättigten, spontanen Bildern in einer wohllautenden Polyrhythmie, in die der maßvolle lyrische Erguß verströmt.

In der langen Reihe der Gedichtbände Ilarie Voroncas (1903—1946) ist das unaufhörlich über seine Ufer tretende Strömen in allem Einzelnen so klar, daß sich dank einer peinlichen Strenge der metaphorischen Notation in der Flut jede Welle genau abzeichnet. Quellgrund dieser Lyrik ist das vulkanische Ausdrucksbedürfnis einer totalen Offenheit, der nichts Gekünsteltes anhaftet. Der Bilderstrom ist kein Spiel an der Oberfläche, sondern Ausdruck eines bewegten Seelenlebens, einer qualvoll geschärften Sensibilität und eines poetischen Denkens, das, ohne sie im geringsten zu verraten, die banalste Wirklichkeit verklärt ; dies durch Aufspürung feinster Beziehungen, die der Entdeckungsakt selbst über die Grenzen des Besonderten und Gewohnten hinaus bedeutungsvoll macht. Ein verzehrendes Verlangen nach Harmonie, nach der Einmütigkeit menschlicher Sympathie, ein glühendes Glücksverlangen erfüllt die breit aufgeblätterten Bilderfolgen, die Garben von Metaphern, die allem Anschein entgegen nicht von ungefähr aufsteigen, sondern in reinem Elan empor-

gerissen werden. Im unbekannten Ozean trüber Zeiten mußte Voroncas Glücksverlangen das Beunruhigende der Heimsuchungen besonders tief erleiden. Die meisten seiner Gedichte durchzittert diese Unruhe. Formal zeigt seine Lyrik eine entgliederte Prosodik, fremdartige Metaphern und Vergleiche, überraschendste Assoziationen. Sie hat jedoch Zusammenhang, einen starken inneren Halt, den Zusammenhalt des poetischen Denkens, und einen weiten affektiven Spielraum. In ihrer (sich selbst gegenüber allerdings oft genug gebrochenen) Treue zur Regel des automatischen Diktats lehnen die Surrealisten jeden Zusammenhang ab, verwerfen Poetik und poetisches Denken. Im Gegensatz zu ihnen schließt sich bei Voronca jedes Gedicht um ein Motiv, einen poetischen Gedanken, und ist im wesentlichen verständlich, *konstruiert.* In ihrem aus Härte und Hohn begonnenen Zerstörungswerk sind die Surrealisten niemals konstruktiv. Voronca ist der Schöpfer einer rumänischen Moderne, von der er selbst in einem Aufsatz erklärt: „(sie) ist nicht durch servile Übernahme entstanden. Sie ist ein spontaner Elan mit tief rumänischen Zügen. Das Material der modernen Poesie kann dasselbe sein wie das der Poesie von jeher. Vollkommen gewandelt ist seine Deutung." Die Bindung an die Tradition ist hier deutlich ausgesprochen, und der neueste unter den rumänischen Dichtern des Zeitabschnitts 1920—1940 bekräftigt auch in seinem Schaffen das Prinzip des Weiterbauens, der fortgesetzten Konstruktion, das ein Grundzug der modernen Literaturentwicklung ist und den eigenen und eigenartigen Anteil der rumänischen Dichtung an der Bewegung der Jahre 1920—1940 um die Erneuerung des poetischen Ausdrucks bestimmt.

Die Erneuerung in der rumänischen Poesie dieses Zeitabschnitts (deren tief eingeprägte Merkzeichen in der heutigen Entwicklung der Poesie unverkennbar fortwirken) vollzog sich unter Mehrung und Weiterung des poetischen Gedankenguts, wobei Dämmerzustände des Bewußtseins in ganz unmystischer Weise ausgelotet und eine Verbindung zwischen poetischer Phantasie und Realitätsbeobachtung hergestellt wurde; als Ergebnis davon hat die neue Dichtung jenes Zeitabschnitts ihre ganze Mitteilbarkeit und Frische bewahrt.

DEUTSCH VON DIETER FUHRMANN





CUPRINS

Lector : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : ELENA PREDA

Apărut 1973. Tiraj 5 100 broşate. Coli tipar 20,50.

Tiparul executat sub comanda nr. 63 la Întreprinderea Poligrafică „Tiparul". Bucureşti
Republica Socialistă România

ipt

În colecția ȘINTEZE
vor mai apărea:

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA:
Valori și echivalențe umanistice

PASCAL BENTOIU:
Deschideri spre lumea muzicii

SILVIAN IOSIFESCU:
Configurații și rezonanțe (Itinerar critic)

SERGIU PAVEL DAN:
Proza fantastică românească

EDITURA
EMINESCU
1973

Lei 10,50

editura eminescu

